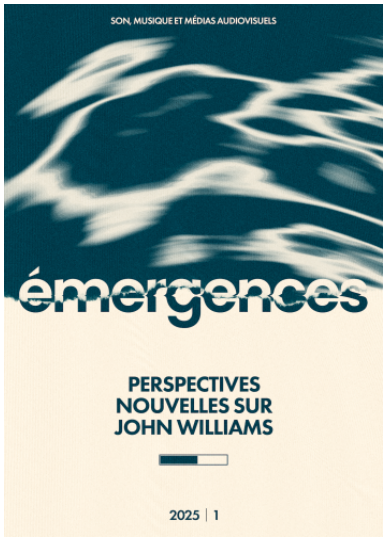


Émergences
ISSN : 3077-2354

1 | 2025
Perspectives nouvelles sur John Williams (1)

Héritages et postérités

Directeur de publication Chloé Huvet et Grégoire Tosser

https://publications-prairial.fr/emergences/index.php?id=88

Référence électronique
« Perspectives nouvelles sur John Williams (1) », *Émergences* [En ligne], mis en ligne le 11 avril 2025, consulté le 05 mai 2025. URL : https://publications-prairial.fr/emergences/index.php?id=88

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

SOMMAIRE

Jason Julliot et Jérémy Michot
Éditorial – *Émergences*, revue des musiques à l'écranEditorial – *Émergences*, Journal of Screen Music Studies

Chloé Huvet et Grégoire Tosser
Introduction – Perspectives nouvelles sur John Williams (1) : héritages et postéritésIntroduction – New Perspectives on John Williams (1): Legacies and Afterlives

Regards vers le passé

Conor Power
"Reminiscence Therapy": Musical Nostalgia in the *Star Wars* Sequel Trilogy (2015–2019)

Samantha Tripp
The British Invasion: The Anglophile Influence in "The Imperial March"

Gilles Menegaldo
Dracula (John Badham, 1979) au prisme de la musique

Grégoire Tosser
L'héritage herrmannien dans *Furie* (Brian De Palma, 1978)

Héritages williamsiens, épopées intergalactiques et *fantasy*

Lauren Crosby
The Sound of Boba Fett: *Star Wars* Leitmotifs in Streaming Television

Matt Lawson
Star Wars After Williams: New Sounds of A Galaxy Far, Far Away

Jérémy Michot
Les enfants illégitimes de John Williams et de J. K. Rowling

Cécile Carayol
Desplat et la Cité des mille planètes : *revival* de l'épopée intergalactique williamsienne

Varia

Aurélie Huz
Sons aliens à l'écran : la théorie de la science-fiction à l'épreuve du sonore

Comptes-rendus

Fanny Rebillard

Tim Summers, *The Queerness of Video Game Music*

Éditorial – *Émergences*, revue des musiques à l'écran

Jason Julliot et Jérémy Michot

DÉDICACE

À Gilles Mouëllic, qui a su montrer la voie et dont le souvenir continue d'éclairer nos recherches.

TEXTE

1 La naissance d'une revue à comité de lecture dans le paysage universitaire francophone, spécifiquement dédiée à l'étude des musiques à l'écran, se veut un acte éminemment politique. Ce geste éclaire tout à la fois la multitude d'initiatives individuelles menées au cours du XX^e^ siècle et leur essor exponentiel depuis les années 2000, qui participe aujourd'hui à la reconnaissance progressive d'un champ disciplinaire longtemps marginalisé, tant en études cinématographiques qu'en musicologie. Sans revenir sur les différentes causes à l'origine de cette mise à l'écart, maintes fois détaillées dans une littérature abondante (Huvet 2016, 56-62 ; Rossi 2016 et 2021 ; Deaville 2011, 1), il apparaît utile de rappeler que la musicologie a longtemps constitué un champ de recherche classiste, lequel reposait sur une vision étroite et exclusive du canon savant occidental structurant les parcours d'enseignement et orientant du même coup les dynamiques de recherche (Bachman 1992 ; Levitz 2018 ; Ewell 2023). De manière surprenante, alors que la discipline a entamé une mue provoquée par la musicologie critique à la fin des années 1980, dont ont profité les *popular music studies*, la sociologie musicale, les études génétiques, la musicothérapie ou encore les études postcoloniales de la musique, les musiques à l'écran sont longtemps restées le parent pauvre de la musicologie. En France, rasant le sol comme l'hirondelle avant l'orage, le bruissement cinémusicologique du XX^e^ siècle (Rossi 2021, 18-28) ne se structure véritablement à l'université qu'à partir des années 1990 et 2000.

2 L'historiographie récente des musiques à l'image dans un cadre universitaire francophone peut être symboliquement balisée par des dates espacées d'une décennie : après la parution conjointe en 1995 des ouvrages pionniers de Michel Chion (*La musique au cinéma*), d'Alain Lacombe et de François Porcile (*Les musiques du cinéma français*), il faut attendre 2006 pour que la Sorbonne intègre au sein de sa nouvelle licence « Sciences et musicologie » un cours sur la musique de film, essentiellement centré sur une approche technique (Julliot 2023b, 14-15). Près de dix ans plus tard, un premier groupe de chercheur·euses francophones se fédère à l'occasion d'une journée d'étude rennaise consacrée aux musiques de séries télévisées et fonde Elmec [1] (Étude des langages musicaux à l'écran), dernier jalon avant celui que souhaite poser *Émergences*, dont le premier numéro paraît au printemps 2025. Dans cette optique, le titre de la revue se veut autant le reflet de cette lente percée académique qu'une profession de foi, une promesse de nous attacher sans cesse à renouveler les approches, les lieux et les objets d'étude, toujours en lien avec les recherches internationales actuelles ou passées, comme le reflète la diversité des membres du comité de rédaction, en questionnant les fondements mêmes de la discipline, dans un mouvement épistémologique conscient et situé à la croisée de l'esthétique, des théories de la musique et des bandes sonores, mais aussi des études cinématographiques, télévisuelles, vidéoludiques, littéraires, narratologiques, ou encore de l'histoire matérielle du son – sans bien sûr que cette liste soit limitative.

3 On ne saurait penser l'étude académique francophone des musiques à l'écran sans mentionner les écrits historiques de Michel Chion à qui l'on doit l'élaboration d'un riche vocabulaire descriptif et interprétatif – terminologie qui demeure répandue, à l'université comme sur les plateaux de tournage – et dont les réflexions ont longtemps offert un cadre aux jeunes chercheur·euses. Toutefois, considérant que toute hégémonie s'impose nécessairement au détriment d'autres approches, concepts et théories, *Émergences*, revue résolument multilingue, souhaite faire dialoguer de manière critique des modèles de pensée et des analyses dominantes avec des études marginalisées ou laissées de côté, encore trop peu traduites ou diffusées. On ne saurait, par conséquent, écarter trop rapidement la question du langage des musiques à l'écran, comme l'a très justement montré

Cécile Carayol dans son étude sur le symphonisme intimiste (2012), ni donner trop d'importance aux discours des compositeur·ices elleux-mêmes (Gorbman 2004, 15) sans les inscrire de manière critique dans une histoire plus large des formes (Berthomieu 2009, 2011 et 2013) et des techniques (Buhler 2019 ; Huvet 2022 ; Michot 2025), ou les confronter à des analyses issues de méthodes variées (Rossi 2021 ; Julliot 2023a). Cette volonté de mise en crise du discours cinémusicologique s'accompagne aussi, dans le projet d'*Émergences*, d'un triple renouvellement : celui des méthodes, des types d'objets audiovisuels analysés, mais aussi de la forme physique prise par la recherche académique.

4 Faire entrer les études des musiques cinématographiques, télévisuelles ou vidéoludiques dans les sciences ouvertes s'inscrit, en effet, dans une évolution plus large de la diffusion des savoirs. Alors que la recherche francophone ne jouissait jusqu'à présent d'aucune revue dédiée à la dimension musicale et sonore des œuvres audiovisuelles, le choix d'une diffusion en ligne et en accès libre ne doit pas être compris, pour autant, comme une adhésion au projet plus général de dématérialisation et de déréalisation du monde. Comme les multiples confinements l'ont montré, les colloques, journées d'étude ou autres séminaires constituent des espaces essentiels de rencontres et de débats entre chercheur·euses, mais aussi des moments plus informels où se tissent de précieux liens interpersonnels qui donneront naissance à des projets scientifiques et que la revue *Émergences* entend mettre en valeur. Notre projet vise, par ailleurs, à rendre accessibles les recherches à un plus grand nombre de lecteur·rices et à diffuser les savoirs au-delà de cercles parfois restreints, tout en s'émancipant des logiques éditoriales commerciales, souvent non pérennes. En outre, ce format permettra également de préserver un fonctionnement collégial, entre pairs, au service d'un partage plus libre et horizontal des connaissances. *Émergences* entend donc répondre, dans un même temps, à une mission de service public – celui de la diffusion et de la valorisation de la recherche – et au besoin, pour une discipline en voie d'institutionnalisation, de commencer à bâtir un édifice collectif dont chaque article assurera la singularité et la solidité.

5 Impossible de conclure sans remercier celles et ceux grâce à qui *Émergences* existe, à commencer par Basile Bayoux, Vincent Chollier,

Stefania Slavcheva, toute l'équipe de Prairial, ainsi que Tri Tran et le laboratoire Interactions culturelles et discursives de l'université de Tours (ICD, UR 6297) pour leur expertise et leur accompagnement. Merci également aux revues cousines et à leurs rédacteur·rices pour les échanges, les conseils et les sincères encouragements. Dans la course de longue haleine que constitue le lancement d'une revue universitaire, il est rassurant d'être épaulé par des collègues et ami·es qui ont déjà effectué la traversée et peuvent ainsi dispenser leurs trésors : Emmanuel Parent (*Volume*), Sarah Benhaïm (*Transposition*), Anaïs Goudmand et Aurélie Huz (*Belphégor*, *ReS Futurae*). Nous remercions enfin le comité éditorial et le comité scientifique de la revue pour leur soutien et leur implication, ainsi que les deux directeur·rices invité·es du premier numéro, Chloé Huvet et Grégoire Tosser, pour avoir fait confiance à une revue numérique qui n'existait encore que sur un bout de papier brouillon, griffonné par nous deux à la terrasse d'un café de Belleville.

BIBLIOGRAPHIE

Bachman, Philippe. *La musicologie en France entre impasse et mutation. État des lieux et enjeux politiques*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1992.

Berthomieu, Pierre. *Hollywood classique. Le temps des géants*. Pertuis : Rouge Profond, 2009.

Berthomieu, Pierre. *Hollywood. Le temps des mutants*. Pertuis : Rouge Profond, 2013.

Berthomieu, Pierre. *Hollywood moderne. Le temps des voyants*. Pertuis : Rouge Profond, 2011.

Buhler, James. *Theories of the Soundtrack*. New York : Oxford University Press, 2019.

Carayol, Cécile. *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

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

Deaville, James. « Introduction: The "Problem" of Music Television », dans *Music in Television: Channels of Listening*, sous la direction de James Deaville, 1-4. New York : Routledge, 2011.

Ewell, Philip. *On Music Theory, and Making Music More Welcoming for Everyone*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2023.

Gorbman, Claudia. « Aesthetics and Rhetoric », *American Music* 22, nº 1 (2004) : 14-26. DOI : 10.2307/3592963.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique* : Star Wars, *d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022.

Huvet, Chloé. « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections* 36, nº 1 (2016) : 53-84. DOI : 10.7202/1043868ar.

Julliot, Jason. « L'analyse des harmonies non fonctionnelles dans la cinémusicologie française : méthodes et perspectives », *Musurgia* XXX, nº 2 (2023a) : 5-26. DOI : 10.3917/musur.232.0005.

Julliot, Jason. *L'enseignement des musiques à l'image dans les universités françaises. Une discipline entre formation professionnelle et valorisation d'un savoir académique*. Mémoire. Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2023b.

Lacombe, Alain et François Porcile. *Les musiques du cinéma français*. Paris : Bordas, 1995.

Levitz, Tamara. « The Musicological Elite », *Current Musicology*, nº 102 (avril 2018). DOI : 10.7916/cm.v0i102.5363.

Michot, Jérémy. *Introduction aux musiques de séries télévisées. De* Badge 714 *à* Lost. Rennes : Presses universitaires, 2025.

Rossi, Jérôme (dir.). *La musique de film en France. Courants, spécificités, évolutions*. Lyon : Symétrie, 2016.

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

NOTES

1 Aujourd'hui renommé « Étude des langages musico-sonores à l'écran », Elmec a été cofondé par Emmanuelle Bobée, Hubert Bolduc-Cloutier, Cécile Carayol, Chloé Huvet, Jérémy Michot et Jérôme Rossi.

AUTEURS

Jason Julliot

Docteur en musicologie, professeur agrégé et diplômé du CNSMD de Paris, Jason Julliot est chercheur postdoctoral à l'université de Rouen Normandie, rattaché au projet ANR « MuViScreen ». Ses recherches portent principalement sur les influences croisées de la musique de film et du heavy metal, sujet auquel il a consacré sa thèse de doctorat. Cofondateur de la revue *Émergences*, il s'intéresse également à l'histoire des politiques universitaires et aux musicologies queers.

IDREF : https://www.idref.fr/262341549

Jérémy Michot
Maître de conférences à l'université de Tours (ICD, UR 6297) et agrégé de musique, Jérémy Michot travaille sur les musiques de séries télévisées, les musiques à l'image, et l'apport des théories féministes et queer à la musicologie. Son ouvrage *Introduction aux musiques de séries télévisées* paraîtra aux Presses universitaires de Rennes en juillet 2025. Cofondateur de la revue *Émergences*, il mène aussi des activités éditoriales au sein de *Transposition. Musique et sciences sociales* et de la *Revue de musicologie*.
IDREF : https://www.idref.fr/260199249
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-0293-2149
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/jeremy-michot

Introduction – Perspectives nouvelles sur John Williams (1) : héritages et postérités

Chloé Huvet et Grégoire Tosser

DOI : 10.35562/emergences.265

TEXTE

1 Figure tutélaire de la musique à l'image, associé prioritairement au spectaculaire, au merveilleux, à la science-fiction et aux grandes franchises cinématographiques, le compositeur américain John Williams (né en 1932) est l'auteur d'une production prolifique et foisonnante qui débute à la fin des années 1950 et se poursuit jusqu'à nos jours (*The Fabelmans*, Steven Spielberg, 2022 ; *Indiana Jones et le Cadran de la destinée*, James Mangold, 2023). Touchant à de nombreux genres cinématographiques, ses œuvres traversent plusieurs périodes majeures de l'histoire du cinéma, et ce à des moments de transformations significatives des technologies audiovisuelles, depuis le Dolby Stéréo et le son multicanal en 1977 jusqu'à la transition numérique au tournant des années 1990-2000. Bien que le septième art occupe une place majeure dans sa carrière, Williams a également composé de nombreuses partitions pour le concert, pour des événements politiques et sportifs. Un survol de l'ensemble de son œuvre atteste de la maîtrise de styles musicaux particulièrement nombreux, dans des contextes très divers.

2 Longtemps délaissé des recherches cinémusicologiques historiquement centrées sur des personnalités comme Max Steiner, Erich W. Korngold ou Bernard Herrmann, figures du canon « prestigieux » de la musique de film (Huvet 2016), Williams a fait les frais jusqu'au début des années 2000 du même soupçon d'illégitimité frappant les musiques de *blockbusters*. Comme le soulignait à juste titre Pierre Berthomieu au milieu des années 1990 : « Compositeur le plus célèbre, figure presque institutionnelle du cinéma américain, John Williams s'est trouvé associé aux plus grands succès commerciaux de Spielberg et Lucas. Impardonnable péché. » (Berthomieu 1996, 72). Depuis le début des années 2010, Williams fait cependant l'objet de publications florissantes particulièrement

stimulantes. Parmi les travaux majeurs en langue anglaise, l'ouvrage d'Emilio Audissino et la thèse de Jamie Webster sur les cinq premiers films *Harry Potter* (2001-2007) ont été pionniers dans l'étude académique du style du compositeur, analysé respectivement au regard des pratiques musicales du cinéma classique américain (Audissino 2021 [2014]), et d'une saga qui a renforcé la popularité de Williams auprès des jeunes générations (Webster 2009 et 2018). Dans leur sillon se sont développés des articles analytiques autour du mythe présidentiel américain dans les partitions de Williams et les récentes transformations de son approche des séquences d'action à partir du tournant du XXIe siècle (Lehman 2021 et 2015), un collectif portant sur ses productions filmiques, télévisuelles et instrumentales (Audissino 2018) et de nouvelles thèses doctorales (notamment Power 2024 sur l'approche nationaliste des partitions filmiques de Williams, et Kmet 2024 sur le rôle et l'impact des monteurs musique à l'ère numérique). Les recherches francophones spécifiquement dédiées à Williams se développent quant à elles depuis une quinzaine d'années (Berthomieu 1996-2011 ; Guido 2006 ; Cathé 2007 ; Rossi 2011 ; Tylski 2011 ; Huvet 2016-2024), avec une focalisation marquée sur la saga *Star Wars* en raison de son empreinte durable sur la culture populaire et du réamorçage de la franchise à partir de la prélogie lancée par *La Menace fantôme* (George Lucas, 1999).

3 Le présent numéro puise sa source dans le colloque international tenu à l'Université Évry Paris-Saclay en décembre 2022, qui donnera lieu à deux numéros thématiques complémentaires d'*Émergences* dans l'année 2025 prenant la mesure des récentes études williamsiennes. Il s'agit d'une part, d'éclairer un certain nombre de pans de la production de Williams laissés dans l'ombre dans la littérature existante, et d'autre part, de reconsidérer plusieurs œuvres du corpus ou des traits stylistiques caractéristiques, en mobilisant des approches renouvelées qui les éclairent sous un jour inédit. Le premier dossier, pluridisciplinaire, accueille les articles de chercheuses et chercheurs jeunes comme confirmés, issus de la musicologie et des études cinématographiques. Ensemble, ils explorent les questions du rapport au passé et de la postérité du corpus williamsien, dépassant les notions clivantes de plagiat, de paraphrase, et d'originalité (Orosz 2015). Via différents prismes, les quatre premiers contributeurs analysent tout d'abord comment

Williams puise dans des traditions musicales variées pour enrichir sa propre pratique compositionnelle – emprunts, pastiches, clins d'œil à la production musicale « savante » et à des figures phares de la musique à l'image (comme James Bernard ou Bernard Herrmann), voire, dans un mouvement nostalgique, à sa propre production antérieure. Les quatre derniers articles proposent, quant à eux, d'interroger et de délimiter l'héritage de John Williams, son influence esthétique et stylistique dans plusieurs grandes épopées intergalactiques audiovisuelles, américaines et françaises.

4 Dans la première section, **« Regards vers le passé »**, Conor Power explore ainsi la dernière trilogie *Star Wars*, où Williams réintroduit des thèmes de la trilogie originale pour renforcer la continuité narrative. Ces motifs, employés comme des « motifs de réminiscence », permettent aux spectateurs de revivre les émotions associées aux films précédents, tout en consolidant (parfois artificiellement) l'identité musicale de la saga. Ce recours aux connotations historiquement situées trouve un parallèle chez Samantha Tripp. Se concentrant sur le motif de la « Marche impériale » et ses emprunts à la tradition britannique, représentée par les productions d'Elgar et de Holst, elle démontre que ce thème iconique relie l'Empire galactique à l'imaginaire colonial britannique, par son rôle central dans la représentation musicale du pouvoir et de l'autorité. Ces références renforcent l'association entre musique et symbolisme politique dans l'univers de *Star Wars*. Enfin, deux études de cas filmiques de la fin des années 1970, *Dracula* (John Badham, 1979) et *Furie* (Brian De Palma, 1978), sont prises en charge respectivement par Gilles Menegaldo et Grégoire Tosser. Dans *Dracula*, Williams revisite les conventions du cinéma gothique en proposant une partition mêlant romantisme lyrique et esthétique horrifique. En mettant en lumière des paysages sublimes et des interactions ambivalentes entre Dracula et ses victimes, Williams réinvente les codes sonores associés au mythe du vampire tout en s'inscrivant dans une tradition cinématographique. Dans *Furie*, c'est l'héritage de Bernard Herrmann que met en avant la musique de Williams, à travers des allusions plus ou moins explicites à *Sueurs froides* (1958) et *Psychose* (1960), tous deux réalisés par Alfred Hitchcock. Cette influence assumée reflète une volonté de préserver une tradition symphonique tout en la renouvelant pour s'adapter aux

exigences narratives du thriller psychologique, un peu à l'instar de Brian De Palma, s'inspirant du cinéma d'Hitchcock tout en réactivant et en modernisant cet héritage.

5 Dans la section suivante, **« Héritages williamsiens, épopées intergalactiques et *fantasy* »**, Lauren Crosby prend l'exemple des séries télévisées *The Mandalorian* (Disney+, 2019) et *The Book of Boba Fett* (Disney+, 2021), où Ludwig Göransson et Joseph Shirley manipulent les *leitmotive* de Williams pour refléter l'évolution des personnages et enrichir les récits narratifs non linéaires. Cette adaptation démontre comment la musique peut relier des temporalités multiples et réactualiser l'univers de *Star Wars*. Matt Lawson met en lumière les défis rencontrés par de nouveaux compositeurs reprenant le flambeau des musiques de l'univers *Star Wars* comme Michael Giacchino et John Powell pour les *spin-offs Rogue One* (Gareth Edwards, 2016) et *Solo : A Star Wars Story* (Ron Howard, 2018), ou Ludwig Göransson, Natalie Holt et Nicholas Britell pour les séries Disney+ (2019-2022). Tout en s'éloignant du style néo-romantique, ils préservent des éléments clés de l'identité musicale de la saga, contribuant à maintenir un lien émotionnel avec les fans, même dans un contexte d'innovation. Cette réinvention musicale dépasse les productions officielles pour inclure des œuvres amateures, comme l'explore Jérémy Michot dans son étude sur les *fanfilms* potteriens français. Créées grâce aux outils numériques par de jeunes compositeurs comme Thomas Kubler et Clément Ferrigno, avec lesquels l'auteur a pu s'entretenir, ces productions s'inscrivent dans une approche DIY en s'appropriant les codes musiconarratifs des films de la Warner. Ces œuvres vont au-delà du simple hommage, témoignant d'une maîtrise des techniques de Williams et d'une capacité à les adapter à des contextes narratifs inédits. Les *fanfilms* prolongent et renouvellent l'univers d'*Harry Potter*, montrant que des productions amateures peuvent rivaliser avec des œuvres professionnelles grâce à une réflexion transmédiatique et une réelle expertise sonore. Enfin, Cécile Carayol montre comment Alexandre Desplat, dans *Valérian et la Cité des mille planètes* (Luc Besson, 2017), réinterprète les codes musicaux établis par John Williams dans ses musiques de film pour alimenter la vague du *space opera*. En associant des techniques néo-hollywoodiennes et son propre style marqué par l'épure symphonique, Desplat crée une partition où les

thèmes archétypaux rendent hommage à Williams tout en développant une approche minimaliste et modale. À travers des références explicites à *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) ou *Star Wars* (George Lucas, 1977), il enrichit l'univers musical de *Valérian* tout en s'adaptant à la singularité visuelle de Luc Besson.

6 Pour finir, nous tenons à remercier les experts qui ont contribué, par leurs relectures et évaluations, à l'élaboration et à la qualité de ce double numéro : Laura Anderson, Yannick Bellenger-Morvan, Marie-Hélène Benoît-Otis, Louise Bernard de Raymond, Nicole Biamonte, Muriel Boulan, Justine Breton, James Buhler, Céline Carenco, Sergi Casanelles, Nicole Cloarec, Pierre Couprie, Gérard Dastugue, Catherine Deutsch, Grace Edgar, Stéphan Etcharry, Rebecca Fülöp, Catherine Girodet, Anaïs Goudmand, Martin Guerpin, Laurent Guido, Philippe Gumplowicz, Solenn Hellégouarch, Kathryn Kalinak, Federico Lazzaro, Neil Lerner, James D. McGlynn, François de Médicis, Pierre Pascal, Luc Robène, David Roche, Ron Rodman, Ian Sapiro, Tim Summers, Inès Taillandier-Guittard, Joakim Tillman et Delphine Vincent.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie indicative du double numéro

Anderson, Dana. « John Williams. The Film Music of John Williams », dans *Sound and Music in Film and Visual Media. An Overview*, sous la direction de Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut, 463-471. New York : Continuum, 2009.

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

Audissino, Emilio. *The Film Music of John Williams. Reviving Hollywood's Classical Style*. Madison : The University of Wisconsin Press, nouv. éd. rev. et aug. 2021 [2014].

Audissino, Emilio (dir.). *John Williams. Music for Films, Television, and the Concert Stage*. Turnhout : Brepols, 2018.

Berthomieu, Pierre. « Hollywood Scoring : Music by John Williams », dans *Hollywood moderne. Le temps des voyants*, 583-588. Pertuis : Rouge Profond, 2011.

Berthomieu, Pierre. « Le retour de *Star Wars* : héritage hollywoodien et guerre des sons », *Positif*, n° 435 (mai 1997) : 96-97.

Berthomieu, Pierre. « John Williams. Planètes Symphoniques », *Positif*, nº 430 (décembre 1996) : 72-73.

Cathé, Philippe. « Bruit et musique dans la course des *Podracers* de *Star Wars, Episode* I, *The Fantom Menace* (*La Menace fantôme*), 1999 », *Musurgia* XIV, nº 2 (2007) : 53-69.

Groult, Florent. « Musica Dentata », *Colonne Sonore*, nº 3 (printemps/été 2001) : 158-170.

Guido, Laurent. « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de *Star Wars* », *Décadrages*, nº 8-9 (2006) : 52-75. DOI : 10.4000/decadrages.280.

Halfyard, Steve (Janet K.). « Cue the Big Theme ? The Sound of the Superhero », dans *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, sous la direction de John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis, 171-193. New York : Oxford University Press, 2013.

Huvet, Chloé. « À la recherche de la Fée bleue. Méandres musicaux et trajectoires de l'enfant-robot David dans A.I. *Intelligence Artificielle* de Steven Spielberg (2001) », dans *Errances et angoisses du troisième type. À l'écoute des bandes-son de science-fiction*, sous la direction de Cécile Carayol et Chloé Huvet, 49-77. Cadillon : Le Visage Vert, 2024.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique. Star Wars, d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022a.

Huvet, Chloé. « La collaboration John Williams/Steven Spielberg au prisme d'*E.T. l'extra-terrestre* (1982). Un conte de fées doux-amer », dans *Compositeurs et réalisateurs en duo. Dix-sept études musico-filmiques*, sous la direction de Cécile Carayol et Jérôme Rossi, 69-92. Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, 2022b. DOI : 10.3917/puv.caryo.2022.01.0069.

Huvet, Chloé. « La musicologie du cinéma : enjeux disciplinaires et problèmes méthodologiques », *Intersections. Revue canadienne de musique* 36, nº 1 (2016) : 53-84. DOI : 10.7202/1043868ar.

Huvet, Chloé. « Musique et effets sonores dans *Star Wars* : *Épisode II – L'Attaque des clones*. Une alliance conflictuelle ? », *Revue musicale* OICRM 2, nº 2 (mai 2015) : 69-98. http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol2-n2/musique-et-effets-sonores-dans-star-wars-episode-ii-lattaque-des-clones-une-alliance-conflictuelle.

Jullier, Laurent. *Star Wars. Anatomie d'une saga*. Paris : Armand Colin, 2010 [2005].

Kalinak, Kathryn. *Settling The Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison : The University of Wisconsin Press, 1992.

Kmet, Nicholas. *Music Editors and their Impact on Film Scores*. Thèse. New York University, 2024.

Larson, Randall D. « Déjà Vu. The Music of John Williams », dans *Musique Fantastique. A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema*, 293-306.

Metuchen/Londres : Scarecrow Press, 1985.

Lehman, Frank. « John Williams's Action Music in the Twenty-First Century », dans *Music in Action Film. Sounds Like Action!*, sous la direction de James Buhler et Mark Durrand, 116-148. New York/Oxon : Routledge, 2021.

Lehman, Frank. « Scoring the President: Myth and Politics in Williams's *JFK* and *Nixon* », *Journal of the Society for American Music* 9, nº 4 (2015) : 409-444. DOI : 10.1017/S1752196315000358.

Lerner, Neil. « Copland's Music of Wide Open Spaces: Surveying the Pastoral Trope in Hollywood », *Musical Quarterly* 85, nº 3 (automne 2001) : 477-515.

Moormann, Peter. *Spielberg-Variationen. Die Filmmusik von John Williams*. Baden-Baden : Nomos, 2010.

Mouëllic, Gilles. *La musique de film. Pour écouter le cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 2003.

Navarro, Diego (dir.). *La Conexión Williams – Spielberg*. Madrid : Ilarión, 2010.

Orosz, Jeremy. « John Williams: Paraphraser or Plagiarist ? », *Journal of Musicological Research* 34, nº 4 (2015) : 299-319. DOI : 10.1080/01411896.2015.1082064.

Paulus, Irena. « Williams versus Wagner or an Attempt at Linking Musical Epics », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 31, nº 2 (2000) : 153-184.

Power, Conor. *Composing America. Patriotism, Mythology, and Piety in the Film Scores of John Williams*. Thèse. Maynooth University, 2024.

Rossi, Jérôme. « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams : harmonie fonctionnelle *versus* harmonie non fonctionnelle », dans *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*, sous la direction d'Alexandre Tylski, 113-140. Paris : L'Harmattan, 2011a.

Rossi, Jérôme. « Les harmonies polytonales au cinéma : étude des ressources expressives de la polytonalité dans la musique de film de John Williams », dans *Polytonalités*, sous la direction de Philippe Malhaire, 179-200. Paris : L'Harmattan, 2011b.

Tylski, Alexandre (dir.). *John Williams. Un alchimiste musical à Hollywood*. Paris : L'Harmattan, 2011.

Webster, Jamie L. « Fantastic Beasts and their Sonic Nature: Intersections of Music and Sound in *Harry Potter* Films », *Filigrane. Musique, sons, esthétique, société*, nº 27 (2022). DOI : 10.56698/filigrane.1242.

Webster, Jamie L. « Musical Dramaturgy and Stylistic Changes in John Williams's *Harry Potter* Trilogy », dans *John Williams. Music for Films, Television, and the Concert Stage*, sous la direction d'Emilio Audissino, 253-274. Turnhout : Brepols, 2018.

Webster, Jamie L. « Creating Magic with Music: The Changing Dramatic Relationship Between Music and Magic in *Harry Potter* Films », dans *The Music of Fantasy Cinema*, sous la direction de Steve (Janet K.) Halfyard, 193-217. Sheffield : Equinox, 2012.

Webster, Jamie L. *The Music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films*. Thèse. University of Oregon, 2009.

AUTEURS

Chloé Huvet
Chloé Huvet est maître de conférences en musicologie à l'université d'Évry Paris-Saclay (laboratoire RASM-CHCSC) et membre junior de l'Institut Universitaire de France. Cofondatrice et coordinatrice du groupe de recherche collective ELMEC (Étude des langages musico-sonores à l'écran) avec la Société française de musicologie, elle consacre ses recherches aux rapports entre musique, sons et images dans le cinéma hollywoodien contemporain. Autrice de *Composer pour l'image à l'ère numérique.* Star Wars, *d'une trilogie à l'autre* (Vrin, 2022) distingué par la Sélection du Prix du livre France Musique-Claude Samuel 2023, elle a notamment dirigé l'ouvrage *Ennio Morricone : Et pour quelques notes de plus…* (EUD, 2022).
IDREF : https://www.idref.fr/223855227

Grégoire Tosser
Maître de conférences en musicologie à l'université de Tours (laboratoire ICD, UR6297), Grégoire Tosser travaille principalement sur la musique après 1945, et notamment dans les domaines de la musique contemporaine française et hongroise, la musique rock et la chanson, et la musique de film.
IDREF : https://www.idref.fr/053510135
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-9552-2180
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/gtosser
ISNI : http://www.isni.org/0000000077314180
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13601944

Regards vers le passé

“Reminiscence Therapy”: Musical Nostalgia in the *Star Wars* Sequel Trilogy (2015–2019)

« *Thérapie par la réminiscence* » : *musique et nostalgie dans la postlogie* Star Wars (2015-2019)

Conor Power

DOI : 10.35562/emergences.171

PLAN

Nostalgia and Star Wars
Musical reminiscence
“That was a cheap move”
Williams’s “exception” becomes the rule
Conclusion

NOTES DE L’AUTEUR

This article is an adaptation and update of material presented as part of my MA thesis, *Building a Past. Music and Nostalgia in the Star Wars Sequels* (Power 2019).

TEXTE

1 In November 2014, a teaser trailer heralded the return of the Star Wars universe. A lengthy shot of an empty desert, rapid flashes of new characters, and glimpses of semi-familiar iconography generated a tension and intrigue accented in the music by eery brass stingers and whirling strings (Star Wars 2014). However, any apprehension and fear soon dissipated for the centrepiece: a theatrical shot of the Millennium Falcon accompanied by John Williams’s thunderous “Main Theme”. Seemingly trumpeting the derring-do of the Falcon, the famous fanfare simultaneously announced the awakening of the once dormant franchise [1]. So potent was the effect of the teaser, that Patrick Willems, in a video called “How STAR WARS Trailers Weaponize Nostalgia”, described this moment as “a pure rush of euphoria” and a “hit of visual and auditory nostalgia straight to the pleasure centres of our brains” (Willems 2019).

2 For the official *Star Wars: Episode VII – The Force Awakens* (J. J. Abrams, 2015) trailer, this nostalgia-inducing technique continued with a unique string arrangement of "Han & Leia" marking a similar shot of the Falcon (Star Wars 2015b). A prominent musical theme of George Lucas's original trilogy (1977–1983), "Han & Leia" had gone unheard in the prequel trilogy (1999–2004). While, like the preceding teaser, the eventual arrival of the "Main Theme" suggests an epic adventure in the Star Wars universe, the statement of "Han & Leia" traffics in different emotions. The love theme does not accompany a shot of the smuggler and princess whom it typically signifies, rather semantic consistency is side-lined in favour of maximalising the affective power of the theme for fans. In this context, "Han & Leia" acts a device to suggest nostalgia, reminding fans of the "glory days" (Goldberg 2012).

3 Commonly exploited in advertising (Routledge 2016, 39), nostalgia has come to define the look and sound of trailers for long-awaited sequels and reboots (see also *Indiana Jones and the Dial of Destiny* [James Mangold, 2023] and *Jurassic World* [Colin Trevorrow, 2015]). Within such "legacy films", as they are dubbed by Dan Golding (2019, 69), thematic recall serves specific functions: marking a return, indicating narrative continuity, signifying the narrative past, and often reminding *us* of our fondness for that past. Even when returning actors have aged and the slick filmmaking of today marks an aesthetic departure from franchise origins, familiar associative themes can expediently offer the illusion of continuity and resummon emotions associated with an idealized past. Evidently aware of the capacity of music to grasp "the nostalgic experience" (Davis 1979, 29), Disney and Lucasfilm placed a particular weight on Williams's original themes when advertising the sequel trilogy.

4 So significant was nostalgia to marketing *The Force Awakens* that, atypically, Williams himself recorded the music for the first teaser [2]. "Disney felt that it was really important that audiences continue to feel like all the music that you heard [in the trailers] was [Williams]", *Star Wars* trailer composer Jacob Yoffee has detailed [3]. This desire for stylistic emulation and the frustrating uncertainty of studio executives—offering vague notes like it "needs 15–20% more emotion"—made the composition and selection of trailer music a ruthless process for those competing for potentially career-making

"placements". With the benefit of hindsight, and after overviewing teasers and trailers, it becomes clear that Disney valued "Force" above all else. However, that thematic centrality only arrived after most other themes had been tested and rejected. For example, an eleventh-hour "Yoda" trailer track requested of Yoffee was mostly discarded by the film's director J. J. Abrams who "didn't recognize the theme" immediately [4]. It was for similar reasons of identifiability that a Williams arrangement of "Rey"—an intended thematic introduction specifically composed for the second teaser—was left on the cutting room floor. Evidently, for trailer producers and marketing executives new themes do not sell new films. In Yoffee's words, "they ended up not using it purely because—if you think about it—no one knew "Rey's Theme" yet. So, it didn't have the nostalgia. Nostalgia is a really tricky thing."

5 These trailers, marketing strategies, and Yoffee's words explicitly acknowledge that which concerns this article: the *nostalgification* of Williams's original *Star Wars* trilogy music since the Disney acquisition of Lucasfilm in 2012. While in the new age of *Star Wars* Williams's baton has passed to the likes of Michael Giacchino, John Powell, Ludwig Göransson, Joseph Shirley, Nicholas Britell, Natalie Holt, and Kevin Kiner who each invoke the classic music of the series to varying degrees, I focus on Williams's own music for the sequel trilogy: *The Force Awakens*, *The Last Jedi* (Rian Johnson, 2017), and *The Rise of Skywalker* (J. J. Abrams, 2019). The continued reiteration of familiar musical ideas in this trilogy will be shown to emblematize a more widespread culture of nostalgia. I demonstrate this *nostalgification* by contextualizing specific scenes as part of a sentimental scoring practice, a conservative film aesthetic, and broader industrial trends. This focus also necessitates a reassessment of the composer's motivic practices. In this light, I position Williams as an adopter of the reminiscence motif (that associative musical device of *opéra comique*) and not just as an inheritor of the Wagnerian leitmotif (as is often acknowledged). Representative examples are not discussed chronologically but are rather grouped thematically, moving from the original and affecting to the heavy-handed and uninspired. Subjective as such assessments may seem, the potential effectiveness of these nostalgic endeavours is understood through my critique of the sequel trilogy's

historiography, a thread which runs parallel to my principal focus on motivic recall and nostalgia. Yet first it is necessary to define nostalgia more broadly and contextualize its function in the wider *Star Wars* series.

Nostalgia and Star Wars

6 The narrative sentimentality of the *Star Wars* sequel trilogy falls under Svetlana Boym's category of "reflective nostalgia": defined as "linger[ing] on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time" (2001, 41). This reflective perspective is most evident when one looks at the legacy characters, who now dwell on the past and their mistakes. They are no longer the optimistic heroes of their youth but filled with regret (Han and Leia are estranged and have lost their son, and Luke has exiled himself to a remote island). Simultaneously, the filmmaking itself might reflect Boym's concept of "restorative nostalgia", "attempt[ing] a transhistorical reconstruction of the lost home" (Boym 2001, xviii). In this case, the original trilogy is invoked through a return to practical effects and the re-treading of familiar narrative beats. This restorative aesthetic "reinvents the feel and shape" of the past in an attempt to "reawaken" it (Jameson 1997, 197), and thus to reappropriate the esteem in which it is held.

7 Such nostalgic tendencies are an inherent component of the "legacy film", as Golding has argued (2009, 69–83). Noting the example of *The Force Awakens* among others, Golding observes that studios searching for "financial dependability and predictability" frequently rely on the "nostalgic currency" of dormant late-twentieth-century franchises (2009, 69). Just as risk-averse studios attempt to recapture old glories via legacy characters and familiar narrative concerns, so too are associative themes recalled to emphasize familiarity. In many of these legacy films, one can find that recognizable themes are delayed, only reappearing to accent a souvenir (character, location, object) of the past. In such scenes, the camera might even linger on the lost object which has now been found, allowing a revived theme to announce the return: such is the case with the reveal of the theme park in *Jurassic World* and many *Star Wars* moments

discussed shortly [5]. These instances are clearly directed at fans and often do not serve any specific narrative function.

8 Of course, it is not merely contemporary legacy films that revel in nostalgic sentimentality. After all, Fredric Jameson coined the term "nostalgia film" with regard to George Lucas's original *Star Wars: A New Hope* (1977) and his preceding film, *American Graffiti* (1973). For Jameson, *A New Hope* facilitated and gratified a "nostalgic desire to return to that older period" defined by science-fiction serials of the 1950s as well as the *Flash Gordon* comic strips of the 1930s; and *American Graffiti* enabled a similar return through cars, fashion, and rock 'n' roll (Jameson 1997, 197). However, Lucas's referentiality was not as limited as Jameson suggests. The original *Star Wars* also shows clear debts to westerns, World War II aerial combat footage, Akira Kurosawa's *Hidden Fortress* (1958), and historical adventures films like *Captain Blood* (Michael Curtiz, 1935), *The Adventures of Robin Hood* (Michael Curtiz and Wililiam Keighley, 1938), and *The Sea Hawk* (Michael Curtiz, 1940). As a pastiche of these multiple genres and a more overt revival of the sci-fi B-movie, *A New Hope* reflected Lucas's own nostalgic longing, one, to use Boym's words, "defined by loss of the original object of desire, and by its spatial and temporal displacement" (2001, 77). While the director's attempts to revive and refashion were evident in the generic character archetypes, the grandeur of the heroes' adventures, and the child-friendly tone, the sense of return was heightened by the music. Lucas's very conception of the score was in terms of the classical Hollywood vernacular: "it's an old fashion kinda movie and I want that kind of grand soundtrack they used to have on movies" (Lucas, quoted in Audissino 2021, 73). So entwined was the "old-fashioned swashbuckling symphonic score" (Williams, quoted in Dyer 1997) with the traditions and techniques pioneered by film composers Max Steiner and Erich Wolfgang Korngold that Emilio Audissino dubbed Williams's renewed style "neoclassical" (2021, 139–157).

9 Williams's revival of that "emotionally familiar" sound (Williams, quoted in Byrd 1997, 18) has been discussed by many scholars (including Kalinak, 1992, 188), but it is Caryl Flinn who has addressed the score in relation to Jameson's idea of nostalgia and pastiche. In making the frequent melodic comparison between Williams's "Main Theme" and Korngold's music for *Kings Row* (Sam Wood, 1942), Flinn

notes that their similarity reveals how "contemporary cultural production actively banks on the utopian value that earlier, 'classical' American culture—especially cinema of the 1940s—holds for us" (1992, 153). Similarly, the stylistic influence of Miklos Rózsa's *Ivanhoe* (Richard Thorpe, 1952), a temp track in *A New Hope* (Hirsch and Sadoff 2023, 14), further illustrates this backwards gaze. While this already nostalgic "Main Theme" and opening crawl resummoned notions of older media, we might now view this formal convention as doubly nostalgic. In the collective breath between "A long time ago in a galaxy far, far away", the B-flat major chord, and the screen-filling title, this ritualistic introduction recalls both storytelling conventions of serials and B-movies as well as every *Star Wars* adventure we have had before [6]. As the fanfare and crawl remind us of the past, contemporary audiences might also become aware of the veritably antiquated neoclassical sound, one that is increasingly outmoded in the contemporary Hollywood of Hans Zimmer and Remote Control Productions and which, thus, might be all the more effective at encouraging nostalgia.

Musical reminiscence

10 While this article critiques the often excessive musical nostalgia of the sequel trilogy, it is worthwhile initiating this study with—arguably—one of the most successful moments of musical sentimentality in the saga. At the climax of *The Last Jedi*, Luke and Leia reunite for one final time. Williams's score facilitates a great deal of unexpressed emotion during their "wordless exchange, conducted via leitmotif" (Ross 2018). In the scene, Luke returns to stave off incoming attacks to give the surviving members of the Resistance, his sister included, an opportunity to flee. But before facing down the First Order, the aged Skywalker twins have a brief reunion, underscored in celli by the returning "Luke & Leia" theme. Given that the characters of Luke and Leia (and at a more meta level the actors Mark Hamill and Carrie Fisher) had not appeared on screen together since 1983, Williams had little reason to revive their representative theme leading up to this point [7]. By virtue of its extended absence (four films or thirty-four years), "Luke & Leia" possessed a particularly affecting quality in this scene. Unlike most other leitmotifs of the series, "Luke & Leia" had been developed little and thus was perhaps relatively unknown in

comparison to pervasive themes like “Force” and “Han & Leia” which also appeared in this cue, “The Spark”. Despite the relative obscurity of their motif, it still retained clear associations given its original appearance when Luke reveals to Leia that they are twins and given its dedicated concert arrangement, simply called “Luke and Leia”. Not resigned to the classification of an “incidental motif” like Williams’s other associative musical material (see Lehman 2023 for a full list), here, “Luke & Leia” might be more appropriately classified as a reminiscence motif, a precursor to the commonly discussed Wagnerian leitmotif and a characteristic device of *opéra comique* following the French Revolution.

11 Given their relative scarcity, reminiscence motifs (or *Erinnerungsmotivs*) lacked the broader accumulation of associative significance and the musical development common to the leitmotif, instead functioning “to signify recollection of the past by a dramatic character” (Grove Music Online 2002). The reminiscence motif and leitmotif differed, in other words, in the scale of their deployment and in the distinctive capacity of the latter to assume a form-building function (as in Wagner’s music dramas). Reminiscence motifs worked effectively in large scale works like operas where their restatement could serve as a device of dramatic recall and to mark moments of importance. As outlined by Jörg Riedlbauer (1990, 21), models of such motifs can be found in the works of Étienne Méhul, as well as those of André Grétry, Charles-Simon Catel, Nicolas Dalayrac, Heinrich Dorn, Luigi Cherubini, and Jean-François Le Sueur.

12 According to Matthew Bribitzer-Stull, in order for such a motif to function, two stages of deployment are essential: “presentiment and reminiscence” (Bribitzer-Stull 2015, 72). The first appearance establishes the musical material and suggests extra-musical associations. This primes our memory and marks a theme as meaningful through a statement at a significant narrative moment. To form associations in the presentiment stage, Bribitzer-Stull notes the importance of “temporal coincidence and topical resonance” (102). The former requires the music to correspond to the “*visualizable*”—a “prop” or concept we can imagine—with some degree of temporal proximity (104). The latter strengthens association by requiring the music to have some similarity to “topics native to the culture at hand” (106); this can be accomplished through a composer’s use of mimesis,

a familiar expressive genre, or the perpetuation of a codified trope which generates a clear connection between the musical and non-musical. Following presentiment is the moment of recall. This is where the motif re-sounds after some time and brings with it the established association to fulfil some dramatic function, thus clarifying the emotions of the earlier statement. In this moment, the theme "staddle[s] the past and the present" (107), effecting the recall of some distant memory, stirring the listener's consciousness, and identifying the moment as one of dramatic or emotional consequence.

13 While Carl Maria von Weber has been noted for developing the reminiscence motif (Riedlbauer 1990, 24), for the purposes of this study it is perhaps worthwhile giving an example from Wagner—a commonly cited point of influence on *Star Wars* music (albeit one Williams has professed little affection for; see Ross 2020). Wagner himself has addressed relevant ideas of musical presentiment and reminiscence. He noted that

> the vital centre of the dramatic expression is the verse melody of the actor: it is prepared for by the pure orchestral melody as a foreshadowing, and from the verse melody derives the 'thought' of the instrumental motive as a reminder. (Wagner, cited and translated in Riedlbauer 1990, 26)

14 In addition, he observed that

> return(s) in the orchestra in regard to earlier dramatic situations [can furnish the] significance of a strong reminder. (Wagner, cited and translated in Riedlbauer 1990, 26)

15 Motivic reminiscence is a pervasive feature of his operas such as *Der fliegende Holländer* and *Tannhäuser*, however the *Frageverbot* motif of *Lohengrin* will serve as a representative example here. The motif is associated with the forbidden question since it is first sung as Lohengrin requests that Elsa, his betrothed, never ask his name. Throughout the opera, restatements of *Frageverbot* selectively punctuate the drama: maintaining and reinforcing associations as the villainous Ortrud plots, when she asks Elsa about the mysterious Lohengrin, to underline Elsa's anxieties, and to mark Ortrud's

premature triumph. In Act 3, when the insistent Elsa finally asks the forbidden question, *Frageverbot* reaches an apotheosis, resummoning the memories and associations of its first statement that were carefully reinforced throughout the opera. Lacking musical and semantic development, *Frageverbot* is not a leitmotif like those of *Der Ring des Nibelungen* or Wagner's other music dramas. Instead, Wagner referred to it as "a reminiscence of Lohengrin's prohibition which has hitherto been clearly imprinted upon us" (Wagner, cited and translated in Unlocking Musicology 2019) [8]. With this capacity as a device of recall and Wagner's own acknowledgement of this functionality, the reminiscence motif label seems most apt to both *Frageverbot* and "Luke & Leia".

16 My acknowledgment of this model is not intended to further paint Wagner as an influence on Williams nor to suggest that *Lohengrin* was a point of emulation. Rather, the use and effect of "Luke & Leia" in *The Last Jedi* suggest a parallel to this eighteenth- and nineteenth-century musical practice. Yet, here, that intra-operatic device has now become an inter-filmic device, and, given the elapsed time between the three trilogies, the gap between presentiment and reminiscence has been taken to an extreme. As a result, "Luke & Leia" not only marks the reunion and underlines the emotionality of the scene but, moreover, generates a quite distinctive nostalgic affect. This long-delayed motivic restatement functions on multiple levels: within the film, it signifies the culmination of narrative and character arcs; within the series, it marks temporal displacement; and beyond the series, it—alongside Luke's line "No one is ever really gone"—might point to the tragic and untimely passing of Carrie Fisher [9]. This moment of musical reminiscence is markedly effective not solely due to these discrete and cumulative layers of nostalgia but rather because nostalgia is *not* the sole motivation behind motivic recall.

17 Additionally, the reminiscence motif label taps into an aspect of *Star Wars* music addressed by James Buhler, who observes that Williams's themes often function to mark the passage of time (2000, 53). In observing the motivic desire to return to the semiotic "stability of origin", Buhler addresses the devolution of the leitmotif in Williams's scores: in prioritizing clear signification, they are demythologized. The leitmotifs of *Star Wars* develop little and only ever briefly change to "communicate semantic content" (53).

However, the scarce "Luke & Leia" seems to capitalize on this basic linguistic signification. This reminiscence motif perhaps serves a noticeable mythopoetic function precisely because of its ability to mark time, to point to a singular moment. Rather than seeking "to escape the eternal flux of myth" (54) like many *Star Wars* leitmotifs, the reminiscence motif mythologizes by virtue of its transience, its effect of momentarily signifying narrative change without fundamentally changing itself. In signalling its "baptism" (London 2000, 87), this recall of "Luke & Leia" resummons the moment at which Williams's leitmotifs are at their most mythic, the moment of "presentiment". Yet, this mythopoetic capacity is not always evident in themes which might appear to claim the label of reminiscence motif.

18 Earlier in *The Last Jedi*, during "The Battle of Crait" cue, Williams re-stated "TIE Fight Attack" from *A New Hope*. A clear nod to the original musical context, the citation pointed to a similar chase sequence wherein the Millennium Falcon is pursued by enemy fighters. Simultaneously, the *mise en scène* echoed the asteroid field chase from *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980), a sequence depicting aerial acrobatics in tight and cavernous spaces. Accordingly, this musical restatement little highlights what is new—the different location, the new characters, new musical themes—and instead accents self-evident parallels. Mythopoesis made manifest and thus redundant, this reminiscence motif seems to scream "listen to me, for I am telling you something important" (Buhler 2000, 43). Unlike "Luke & Leia", the function of recall here *is* reminiscence, rather than this emotion arising as a side-effect of present thematic associations [10]. Elsewhere in *The Last Jedi*, Williams uses recall in a more playful manner, almost in the vein of a musical Easter Egg: a "hidden reference" which communicates "extra information to the informed viewer" (Edgar 2019). For example, the "Death Star" motif returns to accompany a visual gag in which an iron pressing First Order uniforms is briefly framed like an imposing Imperial Star Destroyer; savvy listeners are thus rewarded with an additional gag informed by the referentiality and connotations of the menacing motif. The musical signifier of a planet-destroying space station is juxtaposed with the iron, a contrast inviting laughter [11]. Such instances of recall are not grounded in the same emotional

complexity as “Luke & Leia”, a difference which works in favour of the citation of “Death Star” but not of “TIE Fighter Attack”.

19 At this point it is also worth observing that not all musical references are decided and controlled by Williams. Over the course of the series, editors have recycled Williams’s pre-existing *Star Wars* music. This procedure is one of the prequel trilogy as much as of the sequel trilogy and seemingly a side-effect of digital editing procedures as Chloé Huvet has observed (2022, 198) and as Nicholas Kmet has demonstrated (2017). This repeated manipulation of Williams’s music has also often earned the ire of the fandom (Huvet 2022, 215–219). A noticeable example of editorial reuse is at the climax of *The Force Awakens*, where the statement of “Force” from Williams’s original cue (“The Ways of the Force”) is replaced by one from “Burning Homestead” of *A New Hope*. That thematic statement which first accompanied Luke’s mourning of his aunt and uncle now sounds as Rey uses the Force to retrieve Luke’s lightsabre. Such musical reuse seems to connect the two moments. Indeed for Golding, three forms of citation become evident in *The Force Awakens* scene: the recurring “embrace the call moment” from Joseph Campbell’s heroic monomyth, the reuse of Williams’s *A New Hope* cue, and the quotation of the Dies Irae which follows “Force” (Golding 2019, 127)[12]. Golding argues that these points of similarity become meaningful “in aggregate” and that this is not “simply an easy recycling of successful material as some critics claimed” (2019, 127–28), but instead a more nuanced, musically marked, thematic parallel. While such layers of analogous meaning may have arisen by virtue of this repetition, I doubt they were intended. Rather, I maintain that Williams’s original cue was replaced for some perceived lack and was substituted with a “Force” statement of proven affective capabilities. This was likely not for any nostalgic purposes *per se* but instead for the safety offered by its familiarity. Yet as Golding’s discussion testifies, such instances of musical recycling will invite comparison regardless. With this example, it is evident that musically facilitated nostalgia or reminiscence does not solely arise based on the work of the composer and may be prompted by post-production procedures. Furthermore, motivic recall often seems to be pre-ordained by the screenplay itself, as some of the following examples indicate.

“That was a cheap move”

20 With *The Force Awakens*, director J. J. Abrams and co-writer Lawrence Kasdan created a meaningful beginning for a new generation and appealed to the sensibilities of long-time fans. While some derivative character archetypes and formulaic plot conventions were the subject of criticism, this familiarity was intended and a means of assuring fans that “nothing has changed really”, as Mark Hamill noted in a promotional sizzle reel; he qualifies that “everything’s changed, but nothing’s changed” (Star Wars 2015). In returning to known themes, characters, and narrative beats, the sequel trilogy often actively revelled in the familiar. This permitted Williams to savour certain motifs in order to exaggerate and aggrandize any visual echoes or call-backs. An early and pertinent example is the reveal of the Millennium Falcon.

21 Described first as a “piece of junk” by Luke in the original film, the ship similarly held little value for Rey, Finn, and BB-8 when they stumbled upon it during the first act of *The Force Awakens*. Rey, like Luke, remarks that the ship is “garbage” but the filmmaking says otherwise. Instead of underlining our heroes’ panic and fear, the establishing shot of the Falcon markedly lingers on the ship for a beat while the celebratory “Rebel Fanfare” “elicit[s] nostalgia and excitement” (Audissino and Huvet 2023, 700). As the Falcon did not have a specific motif, the returning theme gives the ship’s reintroduction the musical familiarity it might have otherwise lacked. Indeed, many motifs are delayed in *The Force Awakens* until such a moment where they might heighten nostalgia, including “Imperial March”, “Main Theme”, “Force”, “Leia” and “Han & Leia”. For example, the “Main Theme” first sounds in the narrative as Han and Chewie return to the Falcon, accompanying Han’s line “Chewie, we’re home”[13]. To compensate for its lack of a musical signifier, the Falcon veritably re-appropriates “Rebel Fanfare”. The theme is thus endowed with the function of haloing the ship in a nostalgic glow. Laura McTavish even proposes that “the theme could almost be renamed ‘The Falcon’s Theme’… as it almost exclusively accompanies scenes involving the iconic ship” (2023, 124). McTavish’s use of the word “iconic” indicates the prestige lent to such objects of the original trilogy and the expectations placed upon their return.

22 This retention of pre-existing music to maximalise fans' emotional reactions is characteristic of Disney's *Star Wars*. Now burdened by metatextual duties, Williams's music sometimes operates in a manner that disrupts semantic consistency and undermines the narrative present. In observing this, I do not wish to say that the composer's themes have always signified rigidly or uniformly. One instance of such "dramatic license" (Williams, quoted in Rinzler 2007, 268) is the affecting string statement of "Princess Leia" for Ben Kenobi's death in *A New Hope*: a moment where the "wildly romantic" nature of the theme superseded its established semantic associations (Williams 1977)[14]. For the composer, it is evident that musical semantics can be sacrificed when a theme is serving a greater emotional imperative. However, for the sequel trilogy, these semantic ruptures are not always focussed on emotions of the present narrative moment, instead favouring the past in a manner which bears more resemblance to marketing campaigns than Williams's established aesthetic. These nostalgic affectations and a "commitment to homage and revival" can leave a film "without meaning of its own" (Golding 2019, 67). With the attempts of the sequel trilogy to appeal both to new and established fans, music becomes trapped between serving the current emotional narrative and trying to remind fans that "nothing has changed really."

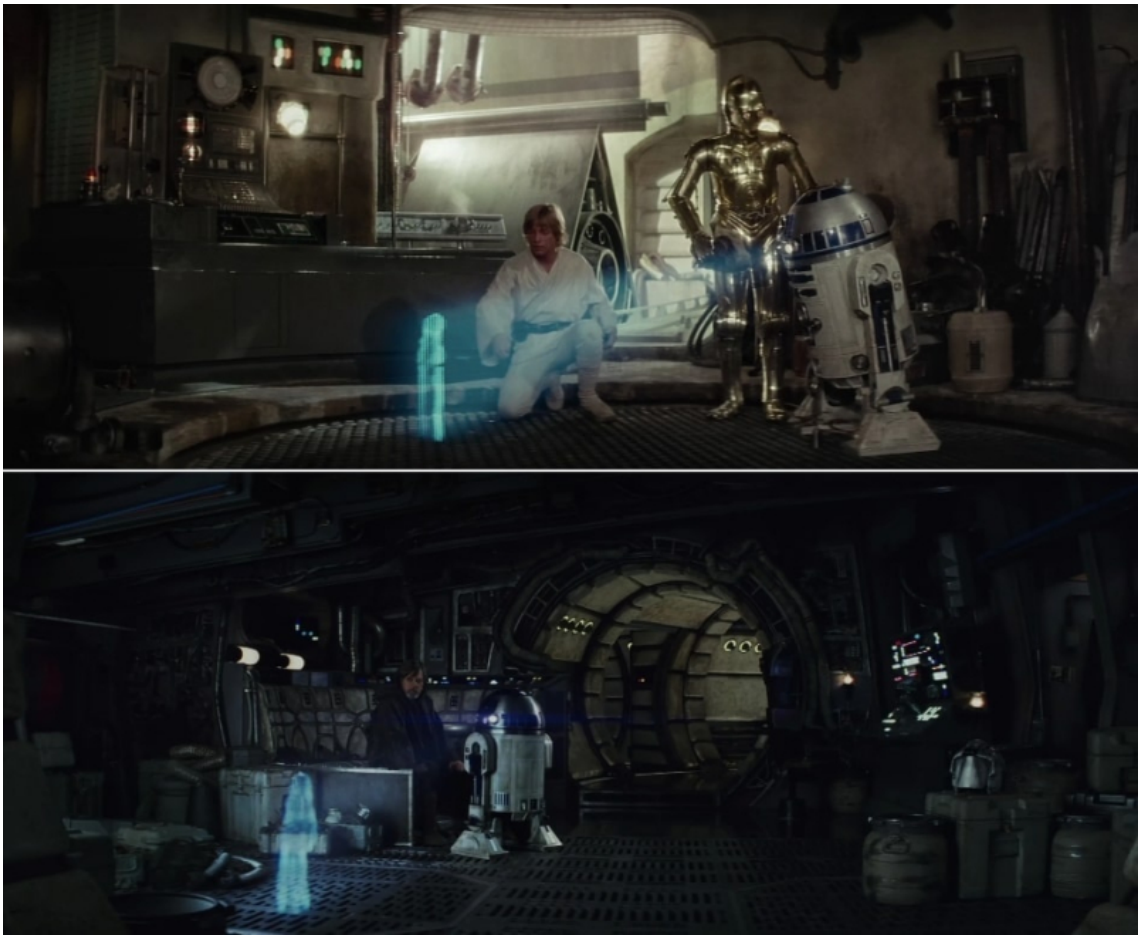
23 As previously noted, sequences built around nostalgia often appear to be wedded into the narrative structure of the films. While *The Last Jedi* seems aware of the "cheap move[s]"—as Luke says to R2-D2 after the droid replays the famous "Help me Obi-Wan Kenobi, you're my only hope" speech—that does not diminish their frequency. As expected, the return of the Princess Leia hologram designates a sentimental restatement of the "Princess Leia" motif in the soft woodwind and strings redolent of the *A New Hope* cue "The Princess Appears" (**Figure 1**). Such unabashed nostalgia contrasts the film's pretentions with "let[ting] the past die" and its attempt at thematic progression—to move beyond the simplistic good-and-evil binaries and the focus on the Skywalker lineage. However, despite concerns with evolution in *The Last Jedi*, Williams's score was among his most conservative in terms of thematicism. In testament to that fact, Lehman's Thematic Census (2023) has indicated that of all the scores *The Last Jedi* was the most reliant on the popular "Force" theme.

Perhaps this overwhelming reliance on the familiar was a side-effect of director Rian Johnson's atypical temp-tracking procedure. In an interview on the film's music, the director described that,

> When we were editing, we had a very talented music editor, Joe Bonn, who cut a temp score out of John's previous scores and we basically temped using John Williams's music. And then basically we gave that temp score to John and that was our spotting session. You know, a spotting session is usually when you sit down with the composer and talk through what you want. I didn't do that with John, just gave him our temp score and said this is generally the shape. And then John took that and sometimes he went with it, sometimes he deviated from it, but he just did his thing; and the first time I heard any of the music John had written was when we were on the scoring stage. (Johnson in *Soundtracking with Edith Bowman* 2017)

Perhaps it is unsurprising, then, that Williams would return to established motifs so frequently given that they acted as a template before composition commenced, and that the otherwise progressive director elected to have minimal musical input.

Figure 1



Princess Leia Holograms: *A New Hope*, Luke stumbles across Princess Leia's plea for help (above); *The Last Jedi*, R2-D2 reminds Luke of Leia's message (below).

© Lucasfilm; 20th Century Fox

25 As a consequence of its prevalence in *The Last Jedi*, "Force" is less often motivated by its typical signifieds (the Force, the Jedi) or by legacy characters, settings, and *mise en scène*. Occasionally, it bears no obvious semantic relevance to the narrative: for instance when Luke sneaks aboard the Falcon, as Finn and Rose access an enemy ship, and when Finn rouses the troops before the final battle. Given this overuse, one feels that the affective power of the theme is diminished and that it has lost a degree of semantic specificity, now becoming a lackey ordered to fill in musical space. The prominence of this theme in *The Last Jedi* demonstrates a musical imbalance that, for Buhler, holds narrative meaning: "its constant musical presence serves to remind us that, though the Resistance is much diminished,

the Force spreads its power wide" (Buhler 2018). As with Golding's view of "Burning Homestead" in *The Force Awakens*, I believe Buhler was perhaps being overly charitable. Where he sees narrative meaning in thematic saturation, I see an overdependence on the established thematic tapestry. Of course, the Force and its theme have become an engrained component of the series, with frequent thematic repetition providing a sense of continuity and musical form across the three trilogies. "Force" might even be the musical representative of the Skywalker Saga, acting, in Lehman's view (2023), as an "All-Purpose theme"[15]. One need look no further than the four binary sun sequences and their prominent statements of "Force" to recognize its structural significance: in *A New Hope*, it marks Luke's longing for adventure and hints at his destiny; in *Revenge of the Sith*, it initiates his story; in *The Last Jedi*, the (potentially imagined) sunset concludes his story; and, it manifests again in *The Rise of Skywalker* as Rey identifies herself as a Skywalker, appropriating Luke's legacy (**Figure 2**). However, the increased reliance upon this familiar staging and the theme might just represent another form of oversaturation.

Figure 2

The four Binary Sunsets: *Revenge of the Sith*, Baby Luke is given to his aunt and uncle (top); *A New Hope*, adolescent Luke senses the call to adventure (second from top); *The Last Jedi*, elder Luke becomes one with the Force (third from top); *The Rise of Skywalker*, Rey and BB-8 return to Luke's home on Tatooine (bottom).

© Lucasfilm; 20th Century Fox; Walt Disney Studios Motion Pictures

26 The recurring iconography has acted as a visual reminiscence motif throughout the series, explicitly recalling the mythic origins of Luke's adventure during key narrative moments. As with musical reminiscence motifs, power is lent through absence, the temporal distance between statements, and the lack of development, each helping to accent emotional resonances upon recall. Yet, one might argue that the binary suns marking Luke's death in *The Last Jedi* acted as a successful bookend and that the subsequent repetition in *The Rise of Skywalker* was a nostalgic step too far. While "serial nostalgia becomes part of the diegesis" (Golding 2019, 184), such continued

reuse risks turning the iconic into a cliché. Rather than establishing a new motif—visual and/or musical—to mark the end (or a beginning) of Rey's journey, *The Rise of Skywalker* resorted to another "cheap move". Effective though the binary suns may be, their repetition is emblematic of something greater: that filmic and narrative reminiscence are so entwined in the sequel trilogy that the films occasionally collapse under the weight of nostalgia and sacrifice their autonomy for reflection.

Williams's "exception" becomes the rule

27 While much of the musical nostalgia in *The Last Jedi* was the result of textual and visual echoes, in *The Rise of Skywalker* nostalgia was a veritable *raison d'être*. At this point, it is worth positioning *The Rise of Skywalker* as the principle victim of the studio's lack of forward-planning. Its key creatives Abrams and Chris Terrio were hired as last-minute replacements during pre-production, stepping in after the previous director's "visions for the project differ[ed]" from those of Lucasfilm (Disney, quoted in McNary 2017). Hurried to the deadline, the film consequently retreated to the familiar in a slapdash attempt to put a bow on a disconnected trilogy; it was later described as "fan service" by co-editor Maryann Brandon (quoted in Sharf 2020). Williams's score, however, was not so narrow-mindedly focussed on the past. His new themes were among his most emotionally complex and appear to be as much a final addendum to his leitmotivic compendium as a personal goodbye to the career-defining franchise. Even so, his ultimate *Star Wars* score was marred not only by the overall incoherence of the trilogy but by a chaotic post-production (see Sharf 2020). Entire cues went unused, old cues were recycled and rearranged, and a dense sound mix occasionally made music inaudible. Indeed, reports of a lengthy eleven-day recording have led to much speculation regarding revision (see Burlingame 2019). By comparison, the score as presented in the film is a striking departure from *The Last Jedi*, which left Williams's original music largely untouched. We might then regard the music of *The Rise of Skywalker* as representing the intentions of directors, editors, and music supervisors better than those of Williams himself. In this light,

the retrospective aesthetic of the score is unsurprising given contemporary Hollywood's tendency to rely on the established and the familiar. With this broader context and these industrial tendencies in mind, Jerome de Groot's definition of nostalgia as an "an empty trope within an overly mediated society" (2008, 249) seems most pertinent. The following examples will reveal the accuracy of this definition.

28 While I do not wish to condemn Williams for the heavy-handed work of others, he is not entirely without fault. A clear instance of his involvement in clumsy sentimentalizing procedures is in the sequence where the ghost of Luke uses the Force to raise his X-wing out of the water, a moment which pastiches Yoda's identical feat in *The Empire Strikes Back* (**Figure 3**). Rather than composing new material or citing appropriate leitmotifs for Luke or the Force, *The Empire Strikes Back* cue "Yoda Raises the Ship" was re-recorded and inserted into *The Rise of Skywalker*. Williams detailed the path that led to this instance of reuse in a behind the scenes featurette for the film:

> Yoda lifts [the X-wing] in *The Empire Strikes Back*. Ramiro Belgardt, the music editor, he said "Oh, it should be exactly the music that we had for Yoda!" And actually, J. J. [Abrams] questioned it, he said "Should we? Are we doing that right?" And everybody said "Oh yes. It has to be. The fans will all know." So we went back to the score for *The Empire Strikes Back* to get those bars exactly... That actual central piece, of taking the ship up, is exactly as we had it before. It's an exception: the use of something literal from an earlier film. We're revisiting specific themes. You know, I'm happy to do it. It's great to see [this] character revisited here. (Williams in Abrams 2019)

Figure 3

Yoda and Luke lifting the X-Wings: *The Empire Strikes Back*, Yoda uses the Force to raise Luke's X-Wing from the water (above); *The Rise of Skywalker*, Luke uses the Force to raise his X-Wing for Rey (below).

© Lucasfilm; Disney Global Content Sales and Distribution

29 For Williams, the thematic revisiting of Yoda (who does not appear in *The Rise of Skywalker*) was an exciting opportunity, a well-intended musical homage. Indeed, some reviewers did respond positively to the reuse: Johnathan Broxton (2019) called it a "wonderful callback" and Christian Clemmensen (2020) encourages us to "excuse such sentimental usage" and to remember that "mass audiences" do not expect innovation but just "want to be reminded of better times". These positive and forgiving outlooks were not shared by all, however. The film music critic and analyst Sideways explored this reuse in some detail in his YouTube video "Why the Music in The Rise of Skywalker Felt Misleading" (2020). On this scene, Sideways characterized this recycling as a "misuse" of Yoda's theme, one which

"dilute[d its] original meaning". While the YouTuber's main argument is that "thematic recontextualization" taints leitmotivic associativity, he also observes that the theme "isn't telling us anything about the story that we need to know. It's just referencing an older movie." Here, Sideways pinpoints a primary issue with regards to thematic recall in *The Rise of Skywalker*: this is recall for recall's sake, a symptom of the *nostalgiaphilia* of Hollywood blockbusters [16].

30 Such was the extent of post-production manipulation and the tendency to cite the musical past that Williams's level of involvement in another instance of musical reminiscence is less clear. Following the climactic battle and as friends are reunited and celebration begins, listeners were treated to a plethora of warm string-centred themes, a cliché of film climaxes that often indicates "self-conscious mythologization" (Buhler 2000, 44). The cue, "Reunion", highlights the new "Friendship" theme but also, somewhat strangely, foregrounds two themes which have little semantic pertinence: "Yoda" and "Luke & Leia". If the short suite of old and new themes reflected Williams's own reminiscences on the series as a whole, one might forgive the privileging of affect over association [17]. However, the returning themes in *The Rise of Skywalker* sound as if they are lifted wholesale from other sources, and almost seem to abruptly cut from one to the other. The statement of "Yoda" is taken from the concert arrangement of his theme and "Luke & Leia" sounds strikingly similar to the "The Spark". Consequently, the music as used in the scene might represent the work of the editors better than that of the composer. For Nicholas Kmet (2017), such practices and their results can represent something of a structural imbalance. Kmet notes that editors frequently service the "micro-level structures": the pacing and timing of a scene or the tempo and flow of the music. Their alterations little benefit the "macro-level structures": the grander narrative mood or the connectivity of leitmotifs across the narrative. With such concepts in mind, we might observe that it is not only musical mood and cue specificity that is affected in *The Rise of Skywalker* but, also, Williams grander intentions for this film and by extension—considering the significance of this climactic scene—the saga.

31 These direct reiterations and the extent of the apparent structural imbalance hint at the complications Williams faced in crafting

his final *Star Wars* score. It is not difficult to theorize how an uninhibited Williams score might have impacted the film. Take "Luke & Leia" as an example. There is a noticeable affective discrepancy between the poignant reminiscence of "Luke & Leia" in *The Last Jedi* and the emotionally hollow context of its appearance in the "Reunion" scene in *The Rise of Skywalker*. Here, the theme accompanies a conversation between characters Lando Calrissian and Janna, a pair who are so underdeveloped that their familial connection is only revealed in paratexts. It seems odd that the graceless attempt at connecting two minor characters and the long-awaited reunion of the Skywalker twins are musically linked by markedly similar statements of the same theme. Unlike Sideways, I do not hold "thematic recontextualization" solely responsible for the diminished emotionality of "Reunion". Rather I contend that the larger issue is one of expedient creative decision-making and the privileging of the "micro" over the "macro" (Kmet 2017). Such editorial strategies of generating nostalgia are expected of those marketing the film, not of those making the film, and are evidently cheaper and less affecting than would be the composer's own original and unimpeded efforts. While Williams has regularly treaded the tightrope of sentimentality with care, thematic cuing here has teetered into the saccharine.

32 In contrast to the abovementioned coda, the inclusion of a succession of themes in the climactic battle represents a more narratively logical and original and, thus, more effective moment of musical reminiscence. As swathes of supporting ships arrive to the aid of the Resistance, "Heroic Descending Tetrachords" and both sections of the "Main Theme" are given opportunities to shine[18]. This recollection of material which had bookended each saga film grants the sequence a mythic momentousness distinct from similar moments of heroism across the series. In particular, it is the annunciatory statement of "Heroic Descending Tetrachords" that builds a tangible sense of excitement. Familiar but little used in the narrative, "Heroic Descending Tetrachords" is an incidental motif, a characterization which indicates a "lack [of] substantial development or symbolism" (Lehman 2023). While not as obscure as "Luke & Leia", like the siblings' motif, its affective power derives from absence. Given that the incidental motif here appears *within* the narrative—previously it was mostly known as a component of the closing credits—and in such

a marked fashion, lends it a degree of significance which generates a certain reflective quality not unlike a reminiscence motif. In this context, “Heroic Descending Tetrachords” is recognized not in the manner of a distant memory recalled but perhaps as the arrival of something long-awaited or as the fulfilment of some unspoken promise. It is our combination of awareness and surprise that makes the unexpected appearance of the motif rewarding and surprisingly affecting. While it might induce nostalgic feelings, the intention behind the motif seems first and foremost to be geared toward accenting triumph and heralding victory.

33 “It’s an exception: the use of something literal from an earlier film.” Williams’s words regarding the reuse of “Yoda Lifts the X-Wing” were likely spoken before the film was completed. Instead of the exception proving the rule, it seems that the exception almost became the rule in *The Rise of Skywalker*. Additional proof includes the delicate “Darth Vader’s Death” from *Return of the Jedi*, strangely replayed when Rey enters the collapsed Death Star throne room, and the bombastic Holst-redolent chords of “The Last Battle” in *A New Hope*, which fleetingly sound as the Falcon reaches safety in the opening chase sequence. Such instances demonstrate an increasing disregard for Williams’s music both within this film and the wider series, post-productions’ repeated meddling in the digital age of Hollywood, and the privileging of immediate affect over semantic consistency and long-form musical storytelling. The extent of recycled music in *The Rise of Skywalker* reveals the sad status of Williams’s music at Disney. Rather than the composer’s newest music being given opportunities to form independent associations and to enter the ear of the audience unaffected, his scores have become—like props, lines of dialogue, settings, and iconography—a device to remind us of the familiar and to reinforce that which *Star Wars* already is.

Conclusion

34 Evidently, just as the “exuberant recycling of familiar tropes” grounded the original *Star Wars* in nostalgia (Midgette 2019), a similar nostalgia *for* the original trilogy has defined the sequel trilogy. The extra-textual allusions to certain genres and the sounds of

classical Hollywood that shaped Lucas's preceding films have been veritably exchanged for intra-textual callbacks and musical citations. Consequently the references of *Star Wars* (both visual and musical) have become increasingly insular. Instead of evolving, the sequels were often more concerned with narrative history [19]. While their reflective nostalgia can effect powerful emotional responses, constant recall can also diminish the scope of the *Star Wars* galaxy. To borrow Jameson's description of nostalgia films, "the tone and style of a whole epoch becomes, in effect, the central character, the actant" (1991, 19). In the case of the sequels and their music, this statement remains true; however, now the central character and actant is *Star Wars* itself.

35 It is worth noting that this nostalgia is selective and is rarely directed at the prequel trilogy. Perhaps given the collective and critical disdain for them, Williams's music for these films was rarely resummoned [20]. Indeed, of his around twenty leitmotifs written for the prequels, Lehman (2023) only counts the appearance of three in the sequels: "Duel of the Fates (Ostinato)", "Mystery", and "Battle of the Heroes A-Section". None of these are so obvious or prominent to reveal any nostalgic intent behind their deployment. Furthermore, a potentially prominent use of "Duel of the Fates" seems to have been cut from *The Rise of Skywalker* altogether—recorded as cue 8m17, but not appearing in the film or soundtrack releases (see cue list in Lehman 2023) [21]. Clearly, it was only the sounds of the esteemed and increasingly idealized original trilogy that were worth reviving.

36 This parochialism has been addressed by John Powell, composer of *Solo: A Star Wars Story*. When justifying thematic recall in his track "Reminiscence Therapy", Powell specified that particular sequences "were so reminiscent to me of scenes from the original *Star Wars* that I always wanted to use that music because it echoed" (Powell, quoted in Kaufman 2018). Such echoes are often the root cause of thematic recall, representing obvious instances in which the new is beholden to the past. Indeed for Abrams, a "legacy film auteur", this adherence to the familiar and "stylistic emulation" is a veritable trademark (Golding 2019, 83–88). As already noted, visual parallels or plot similarities might not simply warrant the replaying of familiar themes and cues but necessitate it. For Powell, it was the visual familiarity of a chase sequence in *Solo* that required the revival of familiar themes

("Rebels" and "Death Star") and set-piece cues ("Here They Come" of *A New Hope* and "The Asteroid Field" of *The Empire Strikes Back*). He framed his citations by contextualizing reminiscence therapy, noting it as

> a medical term for a method that helps patients who have dementia, reminding them what their lives were. Family members and friends would pitch in, collecting photos, videos, stories, the music they loved and experiences they had with that person into an album of the memories of their life… In certain instances it can bring people back. (Powell, quoted in Sun 2018)

37 Powell's title and his evident desire to "remind" audiences through reference indicate his understanding of the latent affective capabilities of Williams's existing *Star Wars* music, as well as the wider "restorative" aesthetic of Disney's *Star Wars* (Boym 2001, xviii). Rather than merely echo the familiar, many instances of reminiscence therapy in the sequel trilogy compound visual and narrative nostalgia, revealing the filmmakers' ultimate desire to "bring people back."

38 As some of the aforementioned reviews and my own evident stance on certain callbacks might have indicated, the effectiveness of musical reminiscence therapy may vary from fan to fan and depend on their preconceived expectations of, and desires for, modern *Star Wars* films. For some, the rearranging of the familiar in a context which resummons the stories of the past might assuage fears and trepidations. For others, the musical recycling might appear as a conceited effort to make the unfamiliar more palatable. Regardless of one's personal inclinations, it cannot be denied that nostalgia has become endemic in Disney's *Star Wars* and that the sequels and spin-off films (like *Solo*) have used musical citations like a "tranquilizer" to disquiet anxieties and to dissolve temporal dialectics (Boym 2001, 33)[22]. However, these attempts to reassure instead only reveal an often creatively impoverished present, further distancing us from that always already lost historical utopia.

39 Rather than simply evoking the past, reminiscence motifs and reminiscence therapy highlight our distance from it. With the sequel trilogy's frequent attempts to return and restore through recollection, Powell's previously mentioned metaphor of the "echo"

proves increasingly apt. Each successive repetition of a motif or cue—whether by the original composer, a devotee, or a music editor—appears to wane in terms of affective power. An echo cannot be a clone and will always diminish in strength until it becomes nothing more than a whisper. In the case of the sequels, Williams's scores demonstrate that these nostalgic echoes can occasionally resonate with filmgoers returning to the galaxy far, far away but more often they seem to reveal a lack of autonomy and an overwhelming tendency toward self-mythologization. What was once the careful savouring of a leitmotif, the poignant recall of a reminiscence motif, or the occasional recycling of a cue became something altogether more rampant, unwieldy, and ineffective as the trilogy attempted to progress. The result was an aesthetic which tarnished both Williams's autonomy and the musical integrity of the *Star Wars* sequels, a trilogy unable to *let go of everything it feared to lose*.

BIBLIOGRAPHIE

Audissino, Emilio. *The Film Music of John Williams. Reviving Hollywood's Classical Style*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2021.

Audissino, Emilio and Chloé Huvet. "Irony, Comic, and Humour: The Comedic Side of John Williams", in *The Palgrave Handbook of Music in Comedy Cinema*, edited by Emilio Audissino and Emile Wennekes, 689–706. London: Palgrave Macmillan, 2023.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

Bribitzer-Stull, Matthew. *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Broxton, Jonathan. "STAR WARS: THE RISE OF SKYWALKER – John Williams". *Movie Music UK*. December 23, 2019. https://moviemusicuk.us/2019/12/23/star-wars-the-rise-of-skywalker-john-williams.

Buhler, James. "Quick Take – Democratizing Star Wars". *Musicology Now*. February 14, 2018. https://musicologynow.org/quick-take-democratizing-star-wars.

Buhler, James. "*Star Wars*, Music, and Myth", in *Music and Cinema*, James Buhler, Caryl Flinn, and David Neumeyer, 33–57. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

Burlingame, John. "With 'Rise of Skywalker,' Composer John Williams Puts His Coda on 'Star Wars'". *Variety*. December 18, 2019. https://variety.com/2019/music/production/john-williams-star-wars-rise-of-skywalker-1203446034.

Byrd, Craig L. “The Star Wars Interview: John Williams”. *Film Score Monthly*, January/February 1997, 18–21.

Chrissochoidis, Ilias and Steffen Huck. “Elsa’s reason: On beliefs and motives in Wagner’s *Lohengrin*”, *Cambridge Opera Journal* 22, no. 1 (March 2010): 65–91.

Clemmensen, Christian. “Star Wars: The Rise of Skywalker”. *FilmTracks. Modern Soundtrack Reviews*. February 17, 2020. https://www.filmtracks.com/titles/rise_skywalker.html.

Couch, Aaron. “‘Rogue One’: Is This the Opening Crawl It Needed?”. *The Hollywood Reporter*, December 22, 2016. https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/rogue-one-opening-crawl-makes-feel-more-like-star-wars-958585.

Davis, Fred. *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979.

Dyer, Richard. “John Williams: New Horizons, Familiar Galaxies”. *The Boston Globe*, June 4, 1997.

Edgar, Grace. “Theme as Easter Egg: Illusions of Organicism in Avengers: Endgame”. *Musicology Now*. June 13, 2019. https://musicologynow.org/theme-as-easter-egg-illusions-of-organicism-in-avengers-endgame.

“Episode 69: Rian Johnson On The Music Of Star Wars & Other Movies”. *Soundtracking with Edith Bowman*, December 18, 2017. Podcast, 38:16. https://audioboom.com/posts/6557819-episode-69-rian-johnson-on-the-music-of-star-wars-other-movies.

Flinn, Caryl. *Strains of Utopia. Gender, Nostalgia, and Hollywood Film Music*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

Goldberg, Stephanie. “Can merger return ‘Star Wars’ to its glory days?”. CNN, November 1, 2012. https://edition.cnn.com/2012/11/01/showbiz/movies/star-wars-episode-7-george-lucas/index.html.

Golding, Dan. *Star Wars After Lucas. A Critical Guide to the Future of the Galaxy*. Minneapolis: University of Minneapolis Press, 2019.

Groot, Jerome (de). *Consuming History. Historian and Heritage in Contemporary Popular Culture*. London: Routledge, 2008.

“Reminiscence Motif”, *Grove Music Online*. (2002 [December 1992]). DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.O009217

Hassler-Forest, Dan. “Politicizing Star Wars: Anti-Fascism vs. Nostalgia in ‘Rogue One’”. *Los Angeles Review of Books*. 26 December, 2016. https://lareviewofbooks.org/article/politicizing-star-wars-anti-fascism-vs-nostalgia-rogue-one.

Hirsch, Paul and Ronald H. Sadoff. “Picture Editing and Music: A Marriage of Invisible Arts”. *Music and the Moving Image* 16, no. 1 (Spring 2023): 3–21.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique.* Star Wars, *d'une trilogie à l'autre*. Paris: Vrin, 2022.

Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society", in *Studying Culture. An Introductory Reader*, edited by Ann Gray and Jim McGuigan, 192–205. London: Arnold, 1997.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Kmet, Nicholas. "Structure in Film & Film Music: A Video Essay". *YouTube*. May 8, 2017. 10:50. https://www.youtube.com/watch?v=LJvaSUH4Usw.

Lehman, Frank. "Complete Catalogue of the Musical Themes of *Star Wars*. A Guide to John Williams's Musical Universe". *Frank Lehman*, updated June 19, 2023. Accessed February 28, 2025, https://franklehman.com/wp-content/uploads/2023/06/Star-Wars-Thematic-Catalogue.pdf.

London, Justin. "Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score", in *Music and Cinema*, edited by James Buhler, Caryl Flinn, and David Neumeyer, 85–96. Hanover: Wesleyan University Press, 2000.

Matessino, Michael. "A New Hope for Film Music". CD booklet of *Star Wars: A New Hope*, BMG, 09026 68772 2, 1997.

McGlynn, James Denis. "Revisiting Vangelis: Sonic Citation and Narration in the Score for *Blade Runner 2049*". *Sonic Scope* 1 (2020). DOI: 10.21428/66f840a4.9dead577.

McTavish, Laura. *John Williams's Musical Treatment of Cinematic Heroines. Romance and Heroism in* Star Wars, *the Skywalker Saga*. MA thesis. University of Kansas, 2023.

McNary, Dave. "Colin Trevorrow Out as 'Star Wars: Episode IX' Director". *Variety*, September 5, 2017. https://variety.com/2017/film/news/colin-trevorrow-exits-star-wars-episode-ix-1202548088.

Midgette, Anne. "As a classical music critic, I used to think the 'Star Wars' score was beneath me. I was wrong". *The Washington Post*, January 18, 2019. https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/as-a-classical-music-critic-i-used-to-think-the-star-wars-score-was-beneath-me-i-was-wrong/2019/01/17/80fe0744-18f0-11e9-88fe-f9f77a3bcb6c_story.html.

Kaufman, Gil. "'Solo' Composer John Powell Talks Channelling Han & Working with John Williams". *Billboard*, May 24, 2018. https://www.billboard.com/culture/tv-film/solo-star-wars-story-composer-john-powell-interview-8456721.

Power, Conor. *Building a Past. Music and Nostalgia in the Star Wars Sequels*. MA thesis. Maynooth University, 2019.

Power, Conor. "Swashbucklers and Femme Fatales: Gender Coding in John Williams's Score to *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008)", *Cuadernos de*

Investigación Musical 15 (May 2022): 91-104. DOI: 10.18239/invesmusic.2022.15.09.

Riedlbauer, Jörg. "*Erinnerungsmotive* in Wagner's *Der Ring des Nibelungen*", *The Musical Quarterly* 74, no. 1 (1990): 18–30.

Rinzler, J. W. *The Making of* Star Wars. *The Definitive Story Behind the Original Film*. London: Ebury Press, 2007.

Routledge, Clay. *Nostalgia. A Psychological Resource*. New York: Routledge, 2016.

Ross, Alex. "A Field Guide to the Musical Leitmotifs of 'Star Wars'". *The New Yorker*. January 3, 2018. https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/a-field-guide-to-the-musical-leitmotifs-of-star-wars.

Ross, Alex. "The Force is Still Strong with John Williams". *The New Yorker*. July 21, 2020. https://www.newyorker.com/culture/persons-of-interest/the-force-is-still-strong-with-john-williams.

Schneller, Tom. "Day of Wrath: Structural and Semantic Features of the Dies Irae in the Music of John Williams". *John Williams, dernier des symphonistes ?*, Évry, December 7, 2022.

Sharf, Zack. "'Rise of Skywalker' Editor Opens Up on Rushed Production, Agrees Film Is Fan Service". *Indie Wire*, January 2, 2020. https://www.indiewire.com/features/general/star-wars-rise-of-skywalker-editor-rushed-production-fan-service-1202199976.

Sideways. "Why The Music of The Rise of Skywalker Felt Misleading". *YouTube*. April 30, 2020. 27:18. https://www.youtube.com/watch?v=L_8-dWSLDWI.

Star Wars. "Star Wars: The Force Awakens – Comic-Con 2015 Reel". *YouTube*. July 10, 2015. 03:42. https://www.youtube.com/watch?v=CTNJ51ghzdY.

Sun, Xinkai. "The Solo Duet: John Powell on composing for the next *Star Wars* story, John Williams, and "Hubris."". *Film Score Monthly* 23, no. 5 (May 2018).

Tripp, Samantha. *Villainy with a British Accent. The "Imperial March" as Imperial(ist) March*. MA thesis. Tufts University, 2023.

Unlocking Musicology. "Rethinking Wagner's 'Leitmotifs': An introduction to the Lohengrin Time Machine". *YouTube*. November 7, 2019. 31:38. https://www.youtube.com/watch?v=aR1C6RnXfyw.

Willems, Patrick H. "How STAR WARS Trailers Weaponize Nostalgia". *YouTube*. November 11, 2019. 33:05. https://www.youtube.com/watch?v=7KOsM5Xfe_E.

Yoffee, Jacob, discussion with the author, Maynooth, March 18, 2024.

Star Wars. "Star Wars: The Force Awakens Official Teaser". *YouTube*. November 28, 2014. 01:38. https://www.youtube.com/watch?v=erLk59H86ww.

Star Wars. "Star Wars: The Force Awakens Official Teaser #2". *YouTube*. April 16, 2015a. 01:59. https://www.youtube.com/watch?v=ngElkyQ6Rhs.

Star Wars. “Star Wars: The Force Awakens Trailer (Official)”. *YouTube*. October 20, 2015b. 02:35. https://www.youtube.com/watch?v=sGbxmsDFVnE.

NOTES

1 Titles of themes are taken from Frank Lehman’s *Complete Catalogue of the Themes of Star Wars* (Lehman 2023).

2 A temp was set for Williams by composer Felix Erskine, who is credited as “additional composer: teaser trailer” on IMDB.

3 Any quotes and references to Yoffee originate from a private interview I held with the composer in March 2024. Yoffee has scored trailers for *The Force Awakens*, *Rogue One: A Star Wars Story* (Gareth Edwards, 2016), and *The Last Jedi*, among numerous others.

4 A remnant of the “Yoda” track remains in the horn passage that concludes the second teaser (Star Wars 2015a).

5 In *Jurassic World*, thematic introduction is transposed from the palaeontologist Alan Grant’s dinosaur-directed awe (of the original film) to young Gray Mitchell’s childlike amazement at the fully operational money-making wonderland. In other films, familiar themes can serve to accent “the handover” moment (Golding 2019, 73–74), fundamental to the legacy film formula. As I have argued (Power 2022), in the finale of *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (Steven Spielberg, 2008) Williams uses “Raiders March” to tease the potential transferal of the heroic baton from Indiana Jones to his son, Mutt, and hint at continuing adventures with a different hero under the same fedora.

6 So essential are the fanfare and crawl to the “feel” of *Star Wars* that their absence in *Rogue One: A Star Wars Story* was viewed as newsworthy by *The Hollywood Reporter* (see Couch 2016).

7 The only exception might be the characters’ birth scene in 2005’s *Revenge of the Sith* (George Lucas).

8 Similarly, in a letter to Liszt, Wagner references the role of presentiment in relation to the *Fragaverbot*: “I introduce the orchestra in F minor fortissimo the warning of Lohengrin, the significance of which has by this time been distinctly impressed upon us, and which, accompanied by Ortrud’s impressive gesture[, the raising of her hands at the end of Act 2],

here indicates with absolute certainty" (cited and translated in Chrissochoidis 2010, 79).

9 Fisher had completed filming *The Last Jedi* but died in 2016, a year before the film's release. Williams offers a tribute to the actress in the credit suite with a poignant statement of "Princess Leia" on solo piano.

10 Lehman (2023) also notes that this restatement results in a "retroactive leitmotivic designation", given the solidification of narrative and semantic associations. This status is confirmed by John Powell's own citation of "TIE Fighter Attack" in the track "Reminiscence Therapy".

11 Citations of Williams's music by other composers on *Star Wars* projects might fall into a similar Easter Egg-type category. For instance, the "diegeticization" of "March of the Resistance" in "Chapter 19: The Convert" (S03E03) of *The Mandalorian* (Disney+, 2019–) (Tripp 2023, 80) or of the "Imperial March" in *Solo: A Star Wars Story* (Ron Howard, 2018) (Tripp 2023, 42–45). See also Samantha Tripp's article in this issue.

12 In a paper presented at *John Williams, dernier des symphonistes ?*, Tom Schneller (2022) established that the subjects of this Dies Irae statement in *A New Hope* are revenge and prophecy—Luke's eventual fulfilment of the archetypal heroic role. For Golding, the direct reuse in *The Force Awakens* "draws attention to just how thematically similar these moments in fact are" (Golding 2019, 126); this is a moment where Rey, too, takes an active role in a "turning fates moment" (127).

13 This strategy recalls the use of "Han & Leia" in the film's trailer.

14 According to Michael Matessino, in this moment, Williams "defer[s] to the purely musical effectiveness of the sweeping melody over any apparent thematic relevance, although the theme does reinforce the connection between the Princess and the old Jedi suggested by her holographic message" (1997, 24).

15 Lehman's census notes "Force" as the most recurrent leitmotif of the series, appearing 158 times across the saga, far ahead of "Imperial March" which ranks second place (101 appearances). It manifests upward of seven times per film (*Attack of the Clones* [George Lucas, 2002] being the lowest ebb) and sounds 30 times in *The Last Jedi*.

16 Dan Hassler-Forest (2016) has previously employed the term "nostalgiaphilia" in reference to the "backwards-glancing" *Rogue One: A Star Wars Story*.

17 After all, “Yoda” had frequently appeared without obvious semantic reasoning during the climax of *The Empire Strikes Back*, the film in which it debuted. Although some fans hold the belief that “Yoda” appears during the action scenes of the finale to remind us of Luke’s training and Yoda’s guidance, I do not hold that same view.

18 The cue, “Dunkirk”, went unreleased in the official soundtrack.

19 Some of the more interesting exceptions to this are mostly evident in television series, with early seasons of *The Mandalorian* showing a clear debt to westerns through Ludwig Göransson’s Morricone-esque score and Nicholas Britell’s score to *Andor* (Disney+, 2022–) taking a radical departure from twentieth-century Hollywood influences altogether.

20 However, of late these films are being culturally reassessed, with series like *Obi-Wan Kenobi* (Disney+, 2022) leaning into the nostalgia of millennials, even referencing internet memes, a common means of fan engagement for the generation who grew up with the prequels.

21 Indeed, it might also be worth noting that the title of Colin Trevorrow’s unused script for *Episode IX* was *Duel of the Fates*.

22 Indeed, musical nostalgia has become pervasive in other franchises too. Some unimaginative and pedestrian examples include references to Williams’s *Potter* themes in the *Fantastic Beasts* series, as well as Hans Zimmer’s citations of John Barry and David Arnold in *No Time To Die* (Cari Joji Fukunaga, 2021). More subtle means of musical homage have been outlined by James McGlynn (2020) in reference to Zimmer’s score for *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017).

RÉSUMÉS

English

With the return of *Star Wars* to the big screen in 2015 came the promise of new music by John Williams, not least new leitmotifs. Yet, in the era of the “legacy sequel” (Golding 2019), the shadow of the past can loom large and inhibit thematic evolution. Accordingly, this article considers the reuse of original-trilogy leitmotifs (“Luke and Leia”, “Force”, “Rebel Fanfare” and others) and cues (“Yoda Lifts the X-Wing”) in the sequel trilogy, addressing reuse through the lens of nostalgia. It reclassifies certain leitmotifs in this new cinematic context as “reminiscence motifs”, questioning the reasoning behind recycling themes in specific contexts and exploring the effect of reuse on musical mythopoetics. I conclude by problematizing musical

authorship and by considering how a rear-oriented perspective might have inhibited the musical evolution of the *Star Wars* sequel trilogy.

Français
Le retour de *Star Wars* sur grand écran en 2015 amenait avec lui la promesse d'une nouvelle musique écrite par John Williams, et notamment de nouveaux leitmotive. Cependant, à l'ère des « suites inscrites dans l'héritage » (Golding 2019), l'ombre du passé peut planer de façon pesante et réfréner l'évolution thématique. Ainsi, cet article examine la réutilisation des leitmotive de la trilogie originale (« Luke et Leia », « La Force », « La Fanfare des Rebelles » et d'autres) et de *cues* (« Yoda Lifts the X-Wing ») dans la postlogie, en abordant le réemploi sous l'angle de la nostalgie. Il requalifie certains leitmotive dans ce nouveau contexte cinématographique en tant que « motifs de réminiscence », questionnant le raisonnement derrière le recyclage de thèmes dans des contextes spécifiques et explorant l'effet de la réutilisation sur la mythopoétique musicale. Enfin, il problématise la paternité de la musique et éclaire de quelle façon une perspective tournée vers le passé a pu entraver l'évolution musicale de la dernière trilogie *Star Wars*.

INDEX

Mots-clés
Star Wars, nostalgie, leitmotiv, motif de réminiscence, réutilisation

Keywords
Star Wars, nostalgia, leitmotif, reminiscence motif, reuse

AUTEUR

Conor Power
Dr Conor Power is a Teaching Fellow in Music Theory and Performance at University College Dublin. His PhD thesis, "Composing America: Patriotism, Mythology, and Piety in the Film Scores of John Williams", was completed at Maynooth University in 2024. His work on Williams has continued in the form of podcast interviews, lectures, encyclopaedia entries, and in the article "Swashbucklers and Femme Fatales: Gender Coding in John Williams's Score to *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008)" published with *Cuadernos De Investigación Musical*.

The British Invasion: The Anglophile Influence in “The Imperial March”

L’invasion britannique : l’influence anglophile dans la « Marche impériale »

Samantha Tripp

DOI : 10.35562/emergences.128

PLAN

“I am your father”: Speculated Origins of the “Imperial March”
British Music and Williams’s Original “Imperial March”
Williams’s Anglophilia and The English Musical Renaissance
Diegetic Versions of the Imperial March and The Elaboration of the British Connection
British References in Powell’s “Imperial March”
A Tale of Two Empires: The British Empire and the Galactic Empire
Conclusion: Long Live the Empire!

NOTES DE L’AUTEUR

This article is based on my master’s thesis, *Villainy with a British Accent: The ‘Imperial March’ as Imperial(ist) March*, accessible on *Tufts Digital Library*: http://hdl.handle.net/10427/BG257V708.

TEXTE

> “If there was one single musical form synonymous with the Empire it was the march.”
> (Richards 2001, 41)

1 Although Jeffrey Richards’s book *Imperialism and Music. Britain 1876–1953* studies music’s role in the British Empire, the Galactic Empire, at the center of the *Star Wars* universe, also reflects many of the book’s claims about both musical styles and the function of music within society. This connection is nowhere more evident than in the central role marches play in the soundscape of both Empires. The British

Empire has its fair share of marches, from Charles Hubert Hastings Parry's early examples to Elgar's *Pomp and Circumstance* (1901–1930) and William Walton's *Crown Imperial* (1937). The Galactic Empire, too, is represented by one of the most recognizable marches ever written: John Williams's "Imperial March" (**Clip 1**). Beginning with the release of *The Empire Strikes Back* in 1980, this theme has become inextricably linked with images of Imperial troops, star destroyers, and its most iconic representative, Sith Lord Darth Vader. Although the "Imperial March" and the British imperialist idiom seem on the surface to be very different, they share deep musical resonances that fortify connections between the two empires.

2 For his *Star Wars* scores, Williams leans particularly heavily on the film music staples of romanticism and leitmotivic scoring for a specific reason: to give the score a "familiar emotional ring" that normalizes the aliens and unfamiliar locations of the films (Cooke 2008, 463)[1]. Williams's score for *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980) is demonstrative of his neo-Romantic leitmotivic approach to film scoring: Williams uses several themes from *A New Hope* (George Lucas, 1977), in addition to the new ones. The "Imperial March" is one of those new themes. Williams did write a motif for Darth Vader in *A New Hope*, using "bassoons and muted trombones and other sorts of low sounds," but Vader's increased presence in *The Empire Strikes Back*—along with the augmented threat of the Empire as a whole—prompted Williams to create a new and more prominent motif for the villains (Matessino 1996a, 12–13). The newly-composed "Imperial March" is not only a more robust theme in comparison to the imperial motifs in *A New Hope*, but it quickly became one of the most recognizable themes in film music and, according to music theorist Frank Lehman's calculations, the second most used leitmotif in the Skywalker saga (Lehman 2023, 100). Due to the status of the "Imperial March" as a leitmotif, some instinctual perceptions that the Empire is evil come from an intrinsic awareness of what the "Imperial March" implies with its minor mode, chromaticism, and nefarious orchestration in the low brass and strings[2]. Williams discussed the necessity of creating a new theme for the Imperials in *The Empire Strikes Back* in multiple interviews leading up to the film's premiere. In one interview, Williams noted that the theme should be "majestic… and it should be

a little bit nasty," suggesting music that is both villainous and dignified (quoted in Lehman 2019).

3 Part of creating meaning in music, whether using leitmotifs or not, is through music's referentiality and how it relates to the music that came before it. This prompts the question: where does the "Imperial March" originate from that enables it to obtain those "majestic" and "nasty" qualities? The title of the concert arrangement, "The Imperial March (Darth Vader's Theme)," provides some hints of its origin. Williams automatically creates associations with other fictional and real empires by naming his theme the "Imperial March." In listing "Darth Vader's Theme" in parentheses rather than as the main title, Williams signals that he conceived the leitmotif to represent the Empire as a whole first, and only represents Darth Vader as an agent of the government. Given Williams's self-proclaimed love of British music, expanded upon later in this article, perhaps the title is also a subtle allusion to the British Empire. This article, then, asks how the theme's musical content relates to this British musical style and what those connections add to the theme's accumulated meaning.

4 Musical connections come in many forms, from allusions to full quotations. As Jeremy Orosz writes, "No music is composed in a vacuum. All music is intertextual; virtually any piece includes moments that remind us of another musical work" (Orosz 2015, 299). Since many composers learn how to write music by imitating other composers, it is unsurprising that music is so interconnected with its historical precursors. Adding in the prevalence of temp tracking in films, it is no wonder film scores get compared to other pieces of music frequently. Because composers are often asked to imitate the preexisting music that the director inserted during the editing process, film music frequently bears more than a passing resemblance to other pieces. The "Imperial March" specifically demonstrates what V. A. Howard, in a general theory of musical quotation, describes as non-quotational allusion: it does not explicitly quote any particular piece of music but instead alludes to several genres and styles (Howard 1974, 309).

5 Although Williams has never explicitly stated any direct references or inspirations for the theme, his allusions in the "Imperial March" are vast: minor-mode funeral marches like those of Frédéric Chopin or

Gustav Mahler, chromatic and sardonic marches of composers such as Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich, and most significantly, other imperial marches, particularly those of British composers like Edward Elgar. These references—and many others—help Williams portray the evil Empire musically and create a connection between not just the composer and the audience but also between the film world and the audience. In the first section, I explore previously suggested inspirations for the theme, concluding with the suggestion of Elgar's *First Symphony* (1908) as an additional reference point and an exploration of Williams's Anglophilia more generally. In the second section, I delve into two diegetic versions of the "Imperial March"—in *Star Wars: Rebels* (Disney XD, 2014–2018) and *Solo: A Star Wars Story* (Ron Howard, 2018)—and how they further the connections between the original theme and two real-world imperial forces: Nazi Germany and the British Empire. Finally, I investigate the similarities between the British and Galactic Empires.

"I am your father": Speculated Origins of the "Imperial March"

6 Commentators have postulated several pieces and styles of music as possible sources of the "Imperial March." In this section, I investigate previously suggested inspirations for the theme, highlighting the aspects that may have been on Williams's mind while writing the march in 1979. None of these pieces is a direct model for the march, which does not feature any direct quotations of its precursors. Additionally, it must be noted that many of the elements Williams borrowed from the marches were likely not meant as allusions to any individual piece, but rather those musical elements that are standardized in marches more generally.

7 The composers most frequently cited as possible sources for the "Imperial March" are Russian: Pyotr Tchaikovsky, Sergei Prokofiev, and Dmitri Shostakovich [3]. Mervyn Cooke identifies the finale of Tchaikovsky's *Swan Lake* (1876) as a piece that "inhabits the soundworld" of the "Imperial March," noting that Williams frequently invokes Tchaikovsky's ballet music (Cooke 2008, 463) [4]. The most prominent similarity is the texture in the final scene, perhaps what Cooke meant in using the term "soundworld" (**Clip 2**). The brass-

heavy texture, especially the low brass emphasis, produces a similar sound to some of the heavier and slower renditions of the "Imperial March," like in the Battle of Hoth sequence in *The Empire Strikes Back*. The theme itself, associated primarily with the villain Rothbart throughout the ballet, creates an immediate association with villainy. Harmonically, minor and diminished chords support the return of the main theme of the ballet, and the excerpt even includes a i to ♭vi progression (spelled enharmonically) in B minor. Beyond the texture and brief harmonic progression, however, the similarities remain limited.

8 The proposed Prokofiev connection may be stronger than that with Tchaikovsky. Williams frequently evokes Prokofiev's "angular melodies and enlivenment of solid tonal harmonies with acerbic added dissonances" in his own music (Cooke 2008, 463) [5]. The piece that may have inspired Williams's "Imperial March" specifically is the "Dance of the Knights" from Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet* (1938). In the brief B section of the dance, a melody appears in the low brass that begins with three repeated notes (**Clip 3**), prompting one brass section to prank their conductor in rehearsal and replace Prokofiev's melody with Williams's [6]. The static harmony of this moment, F minor, combined with the three repeated melodic notes at the beginning of the phrase, allows for the superimposition of the "Imperial March" melody over Prokofiev's accompaniment. Because the first four measures of the "Imperial March" are predominantly one chord, the theme fits nicely over an F minor pedal once transposed down a whole step. Despite its ability to support the "Imperial March" melody, a static minor harmony and three repeated notes are hardly enough to argue that this brief excerpt is the main inspiration for the "Imperial March."

9 Shostakovich is another frequently-discussed influence on Williams. Two aspects of Shostakovich's style are possible reference points for Williams with the "Imperial March": his preference for heavy brass and percussion and the Shostakovich staple of the sardonic march. An example of this type of march is the second movement of the *Eighth Symphony* (1943), a chromatic and "nasty" march, if not a particularly "majestic" one—although the connections between this march and Williams's do not extend beyond the orchestration (especially the moments with heavy brass) and the use of

chromaticism. Perhaps a better Shostakovichian model for the "Imperial March" comes from the opening theme of his *First Symphony* (1926; **Figure 1a**). This theme bears striking similarities to the second half of the presentation phrase of the "Imperial March" (**Figure 1c**): the themes have almost identical contours and intervallic content. Although the first iteration of the theme in Shostakovich's symphony is not an explicit march, later iterations place it in a march context, furthering the connections with Williams's march. An additional similarity with Shostakovich's symphony appears in the second movement, where a theme begins with three repeated notes and, like the example from the first movement, has an identical contour to Williams's march (**Figure 1b**). Also similar to the first movement, this theme is initially introduced quietly in the winds but it gains more powerful—even martial—iterations later in the movement. In a sense, the combination of these two themes produces the building blocks of Williams's presentation phrase. These two brief moments in this symphony are perhaps the most plausible origin for the "Imperial March" thus far.

Figure 1a

Symphony no. 1 in F minor (Dmitri Shostakovich), trumpet solo from I. Allegretto – Allegro non troppo (mm. 1–5), author's transcription.

Figure 1b

Symphony no. 1 in F minor (Dmitri Shostakovich), flute theme from II. Allegro (5 before 7 – 5 after 7), author's transcription.

Figure 1c

"The Imperial March," presentation phrase (mm. 1–4), author's transcription.

10 The most frequently cited non-Russian composers as possible inspirations for the "Imperial March" are Richard Wagner and Gustav Holst. In the case of Wagner, this influence comes from his so-called "Tarnhelm progression," first used in the *Ring* Cycle (1869–1876), which music theorist Matthew Bribitzer-Stull explains as two minor triads whose roots lie a major third apart (Bribitzer-Stull 2015, 132). The "Tarnhelm" progression came to have many connotations as composers began using it more frequently, particularly in film where it frequently represents villains—"the sinister, the eerie, and the eldritch" (Bribitzer-Stull 2015, 155). This reference may have more to do with the relative ubiquity of this particular progression in a post-Wagner music scene—any similarities are more likely a result of film music's adoption of Wagnerian practices—than a specific reference to Wagner on Williams's part. Turning to Holst, the primary cited inspiration is "Mars: The Bringer of War," the first movement of *The Planets* (1918)[7]. The movement features some elements that are also present in Williams's "Imperial March"—a strongly rhythmic ostinato (including the use of triplets) played by the strings through much of the movement and heavy brass and percussion. Beyond these surface-level similarities, there is little in the movement to suggest much of an influence[8]. Like the Russian composers, the influence of Wagner and Holst does not seem to tell the whole story.

11 More frequently than any single composer or piece, the funeral march as a genre is frequently mentioned as Williams's main inspiration. Among the plethora of funeral marches, the most commonly cited is the second movement of Frédéric Chopin's *Piano Sonata No. 2*, Op. 35 (1839). Several aspects of Chopin's march relate to Williams's march. The first of these connections is the melodic line—Chopin begins with several repeated notes. The frequently descending melodic contour is another shared aspect of the two marches, as is the use of the dotted eighth-sixteenth note rhythm.

Since the descending contour and the dotted rhythm are both commonly associated with funeral marches (Burke 1991, 44), Williams was likely not referencing any specific piece with those two elements. The most profound connection comes in the harmony: for the first fourteen bars of Chopin's funeral march, he alternates between two chords—B-flat minor and G-flat major in second inversion. Williams plays with a similar harmonic oscillation, going from the tonic to scale degree six, but uses the minor instead of the major submediant. Even if Chopin was not a direct influence, subsequent orchestrated funeral marches—most notably those frequent in Mahler's symphonies—point to the style being a prominent and continuing musical reference into the twentieth century.

12 Each of these musical examples contains similarities to Williams's "Imperial March," but none is a perfect candidate for the march's origins. In other words, although Williams might have had some (or all) of these pieces and styles in mind while composing the march, none sticks out as being the only direct influence. On the contrary, looking at the inspirations one after the other, it is more likely that Williams picked elements of each and combined them into a jumbled concoction of musical ideas that somehow perfectly encapsulates both the Empire and Darth Vader. Despite the length of this list of possible inspirations, I argue that the British imperialist march provides a previously unnoticed influence—one that has deep significance for understanding potential broader implications of the theme.

British Music and Williams's Original "Imperial March"

13 Williams himself notes his love of British music in one interview: "I've always been a lover of Elgar and [Ralph] Vaughan Williams and William Walton… I admire the great musical tradition in this country, so I suppose you could say I'm an Anglophile" (quoted in Sweeting 2005). In addition, he implies a connection to the British idiom in the "Imperial March" in another interview. In discussing the various aspects of the march—the minor mode, the strong melody, the militaristic features—he suggests that the combination of these aspects results in "this kind of military, ceremonial march" (quoted in

Byrd 1997, 240). His use of the word “ceremonial” here cannot help but conjure up images of the British Empire. Historian Chris Kempshall also notes this aspect of the “Imperial March” and its connections to the British repertoire, claiming it draws on “Grand Imperial Marches” (Kempshall 2023, 30). The casting of British actors for the Imperial officers furthers the connection between the two Empires, making the musical link all the more fitting.

14 With his self-proclaimed Anglophilia in mind, then, perhaps it is worthwhile to explore this repertoire as a possible influence on the “Imperial March” specifically. The influence of the British musical idiom—and the most plausible British inspiration for the theme—comes in the march theme from the second movement of Elgar’s *First Symphony* (**Figure 2 / Clip 4**). This comparatively brief march fits Williams’s “Imperial March” goal of writing a “nasty” and “majestic” march.

Figure 2

Symphony no. 1 in A flat (Edward Elgar), II. Allegro molto (mm. 42–49).

15 The theme itself is strikingly similar to Williams’s march. Both melodies begin with three repeated quarter notes followed by a dotted eighth and sixteenth and display an overall descending trajectory. The last measure of the Elgar has a rhythmic reversal of a prominent rhythm in Williams’s march: an eighth note followed by two sixteenths. The theme appears in three large sections, two of which feature several iterations of the theme. The first begins in C-sharp minor with a version transposed up a whole step a few measures later to D-sharp minor. The second section is very similar to the first—in F-sharp minor and G-sharp minor—but resembles Williams’s march even more closely due to the orchestration. In this section, the violins, flutes, and piccolo play a series of ascending scales over the melody that begin and end on F-sharp—the mediant

of the local key of D-sharp minor. This emphasis on the third scale degree suggests an alternative explanation for the chordal submediant emphasis in Williams's theme. In the last iteration of the theme, the use of low winds (bass clarinet, bassoon, and contrabassoon) and low brass (trombones and tuba) creates a more violent version of the march theme. To end this section, Elgar extracts just the descending dotted phrase over a series of sixteenth notes and triplets—all aspects present in Williams's "Imperial March." The final march section, similar to the middle section of Williams's march, features an augmented rendition of the theme—a written-out half-tempo version—in F-sharp minor.

16 In this movement, the melody, rhythm, and orchestration of Elgar's march all bear unmistakable similarities to Williams's "Imperial March" making the march theme a credible Elgarian source of the "Imperial March." To add to the already strong resemblance to Williams's theme, Elgar's march is surrounded by chromaticism that is reflected in the chromaticism of the "Imperial March." Although the explicitly imperial connection is missing in Elgar's symphony—it is, after all, supposed to be a piece of absolute music—any listener who knows anything about Elgar cannot help but remember the importance of the imperialist style to Elgar's oeuvre more generally, especially given the more ceremonial march theme in the previous movement. Any Elgarian march, then, whether ceremonial or not, is bound to have some imperialist implications in listeners' minds.

Williams's Anglophilia and The English Musical Renaissance

17 With a possible musical link between British music and the "Imperial March" now established, it is worth exploring the probability of Elgar being a reference point for Williams. But first, I would like to look briefly at the evolution of British music around the turn of the twentieth century to contextualize Williams's references to that style. The origins of the English style resulted from a rise in nationalism in the arts and criticism that the English were not genetically capable of writing—or playing—"great" music (Crump 1986, 166 and Porter 2006, 143). Since around 1900, the term often used to describe the resultant resurgence of British music is the "English Musical Renaissance"

(Caldwell 1999, 258). Composers began to turn to music that was overtly English and "clearly projected aspects of national character"—incorporating various styles, including folk song, Celtic music, and church music. This period of nationalization of music, beginning in the 1880s, coincided with the highest point of the British Empire, lending the music not only a national identity but also an imperial one (Frogley 1997, 151 and Richards 2001, 9–14). Three generations of composers provide a convenient window into this tradition and how it evolved: Charles Hubert Hastings Parry, Edward Elgar, and William Walton.

18 Lewis Foreman dates the English Musical Renaissance to the 1880 premiere of Hubert Parry's *Prometheus Unbound* (Foreman 1994, 6). One of Parry's most significant contributions to the national character in music was his use of popular forms, including the march. His marches laid the foundation for later ones, including those of Elgar. His "Bridal March" from the incidental music for the Greek play *The Birds* (1882) provides just one example of a proto-Elgarian march. Bernard Benoliel proposes that Elgar "absorbed Parry's style more successfully than any other English composer and transformed it into a personal, multi-faceted medium of expression" (Benoliel 1997, 115). Elgar, in historian David Cannadine's view, elevated the ceremonial march style "from mere trivial ephemera to works of art in their own right" (Cannadine 2012 [1983], 136). Elgar's first high-profile march was the *Imperial March*, written for Queen Victoria's Diamond Jubilee in 1897. From the *Coronation Ode* (1902) on, the patriotic style that Elgar developed was inextricably linked with royal rituals and the pageantry associated with them.

19 Perhaps the most direct link between the British national style and the music of John Williams is the composer William Walton. Walton himself was influenced by Elgar, evident in his coronation marches. Walton's take on Elgar's imperial idiom may explain how Williams came across this material. Williams conducted Walton's *Crown Imperial* with the Boston Pops twice in 1987 and *Orb and Sceptre* five times in 1979 and 1980 [9]. The fact that he was conducting *Orb and Sceptre* around the time of composing *The Empire Strikes Back* could explain the Waltonian influences in the score and possibly the connection between the "Imperial March" and the British idiom. Walton also transplanted this coronation march

idiom into his own film scores. One score that may have been particularly influential for Williams was *Battle of Britain* (Guy Hamilton, 1969). While Williams was in England for the casting process of *Fiddler on the Roof* (Norman Jewison, 1971), he was invited to visit Walton's recording sessions for *Battle of Britain* at the Anvil Film and Recording Group scoring stage on April 21, 1969 (Matessino 2021, 15). Here is definitive proof that Williams was familiar with at least some of Walton's film music—although Walton's full score is lost and Michael Matessino does not indicate which section of the score Williams heard when he visited the scoring session. The score, of which about 21 minutes and a suite remain, sounds like a descendant of Elgar's music [10].

20 Williams, however, does not credit just that one recording session for his love of British music. In addition to the interview with the composer himself quoted above, Williams also cites Walton as "a great favorite of mine" (quoted in Lace 1998). Mervyn Cooke also suggests Williams's appreciation for Elgar, noting Williams's many British musical references in his other film scores (Cooke 2018, 13–14) [11]. Clearly, Williams is familiar with this repertoire—and has great affection for it—suggesting that the musical connections between his music and the music of British composers are even more plausible [12].

21 British influences in John Williams's music are not hard to find, but discussions of British musical influences in *Star Wars* frequently note only the "Throne Room" cue from *A New Hope*, along with the occasional mention of a Waltonian section of the Hoth battle sequence and the music for Cloud City and Lando Calrissian, both from *The Empire Strikes Back*. For the "Throne Room" cue, Williams explicitly acknowledges this influence. In the liner notes for *A New Hope*, Williams writes: "I used a theme I am very fond of over the presentation of the medals. It has a kind of *Land of Hope and Glory* feeling to it, almost like coronation music" (quoted in Matessino 1996b, 27). Indeed, Elgar's style is evident in this cue: a mobile bassline, simple ternary form, a memorable, *nobilmente*-style melody, and his distinctive three-part texture are all present. The melody also bears striking similarities, not to a specific Elgarian model, but a Waltonian one: Walton's *Orb and Sceptre* (1953), a piece Williams himself conducted on multiple occasions.

Diegetic Versions of the Imperial March and The Elaboration of the British Connection

22 Two renditions of the "Imperial March" by composers other than Williams confirm the stylistic reference point of British music, and one even takes it a step further. These two versions represent two of the most radical transformations of the theme in *Star Wars*. Rather than simply changing tempo, orchestration, or key, these versions reinterpret the original minor-mode theme in a major key. In doing so, they augment the relationship between Williams's theme and the style of march championed by composers like Edward Elgar and William Walton.

23 The first of these major-mode versions of the "Imperial March," however, suggests a different stylistic reference: Nazi propaganda marches. This cue is "Glory of the Empire," written by David Glen Russell for *Star Wars: Rebels* Season 1, Episode 8 in 2014 for an Imperial parade (05:59, **Clip 5**). Series head composer Kevin Kiner assigned the cue to Russell, who quickly set about finding a way to re-work the leitmotif with a "major and upbeat" twist that "is counter to the original use of the 'Imperial March' and counter to the darkness of the Empire." He modeled his version on military marching band music, specifically 1940s newsreels, that "[wouldn't] sound like a big post-Romantic orchestra but more like a small group of musicians assembled on Lothal just for the parade" (Russell 2022). In adapting the theme, Russell wanted to make the least number of changes possible to obtain his desired effect. Importantly, he maintains the melody of the "Imperial March," untransposed, while changing the rhythm, harmony, and orchestration. Harmonically, he mostly keeps the changes to the modal shift from minor to major—though he fills in some of the harmonies in the continuation phrase of the theme. Russell also plays with the orchestration, allowing the piece to sound like a band on Lothal. He reduces the orchestration, mainly featuring brass instruments and eliminating the ostinato in the process [13]. To compensate for the lack of rhythmic drive, he adds double and triple tonguing into the trumpets to mimic the ostinato rhythm and bring

more energy—and consequently a more upbeat feeling—to the theme. These changes, according to Russell, were motivated by the diegetic nature of the cue—mimicking a small "military band on an outer rim planet."[14] Although this militaristic march style applies to many marches in many different nations, Russell was specifically aiming to evoke Nazi newsreel footage, drawing parallels between the Third Reich and the Galactic Empire.

24 While Russell's cue recalls the inspiration of Nazi Germany in George Lucas's initial vision for *Star Wars*, John Powell in his cue "Imperial March – Edwardian Style" (*Solo: A Star Wars Story*, 12:59), reworks Williams's theme in a more British style (**Clip 6**). Powell added the cue as a "last-minute gag"—the cue was requested, composed, and performed during a single day of the recording session (Star Wars News Net 2021). Notably, Powell openly admitted to wanting to evoke Elgar in this cue: "Knowing that John Williams is a big fan of Elgar and that everyone says that that particular tune comes from here and here and here, and a bunch of Russians. And then… I thought, well I wonder if that could be made into his other love… which is Elgar" (Star Wars News Net 2021).

25 Unlike Russell, Powell allowed himself more liberties with Williams's original theme and significantly changed the melody. He retained the melody in the first two measures but then veers off and rewrites most of the theme, maintaining the contour to keep it recognizable. Many of Powell's melodic changes directly result from his harmonic choices. He noted that the opening two measures of the original melody outline an E-flat major chord and took this as a hint to reharmonize the entire theme in E-flat major—a key with no small significance in British imperialist music. Elgar himself viewed this key as being "warm and joyous with a grave and radiating serenity" and made frequent use of the key (Adams 2007, 81–83). In Powell's "Imperial March," the key certainly contributes to making Williams's sinister melody more "warm and joyous," though the tempo and jauntiness of the rhythm do somewhat mask the "grave and radiating serenity" that Elgar describes in his characterization of E-flat major. Missing in Powell's arrangement, however, is the relationship between G and E-flat as alternating chords throughout the theme; instead, Powell opts for the plagally-oriented A-flat to E-flat motion, creating another link to Elgar's musical style. Due to some of the

changes Powell made to the theme, his version features the greatest variety of chord qualities and chordal inversions, a result of his mobile bassline. The importation of this imperial style into Williams's theme serves as a reminder of Williams's own love of British music.

British References in Powell's "Imperial March"

26 To fully understand Elgar and Walton's impact on Powell's arrangement, however, it is vital to understand how this lineage of British composers developed and influenced each other. I will now highlight how each of the three main English Musical Renaissance composers contributed to the development of the musical style that Powell draws on for this cue. To do so, I will trace three important aspects of the British imperial march style—harmony, orchestration, and texture—and how they were passed down between the three generations of composers to Powell's arrangement of the "Imperial March."

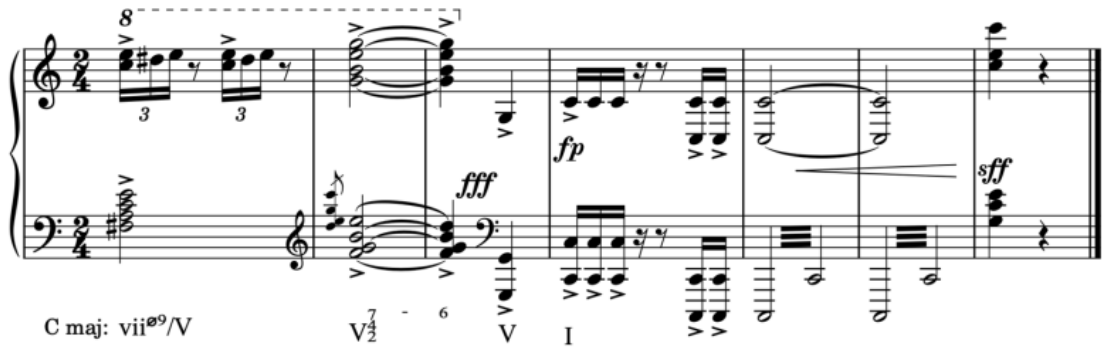
27 Like in many musical styles in the West, harmony is one of British music's most complex elements and is difficult to generalize. One specific aspect of this harmonic style, however, became important in the English compositional lineage—so much so that Powell incorporates that same harmonic detail in his arrangement of the "Imperial March" as a quintessentially Elgarian progression. That element is the progression from a secondary half-diminished seventh chord (of V) resolving to a dominant seventh chord in third inversion. Vital to this progression is the 7–6 suspension in the dominant seventh chord. Although Powell considered it a quintessentially Elgarian progression, it appeared in English music before Elgar began to use it. Parry's *Symphony No. 2 in F Major* "*Cambridge*" (1883) uses this progression in the first movement (**Figure 3a**). Moving along the family tree of English composers, Elgar uses the progression at the end of his fifth *Pomp and Circumstance* march (**Figure 3b**), and Walton uses it in the opening of his *Spitfire Prelude and Fugue* (**Figure 3c**) from the film *The First of the Few* (Leslie Howard, 1942). In Powell's reharmonization of the "Imperial March," this important detail appears in the eighth measure of the theme (**Figure 3d**). Both the harmony and voice leading of this progression are key

components of the British imperialist style, and Powell exploits its ubiquity to explicitly connect his arrangement of the "Imperial March" with this music.

Figure 3a

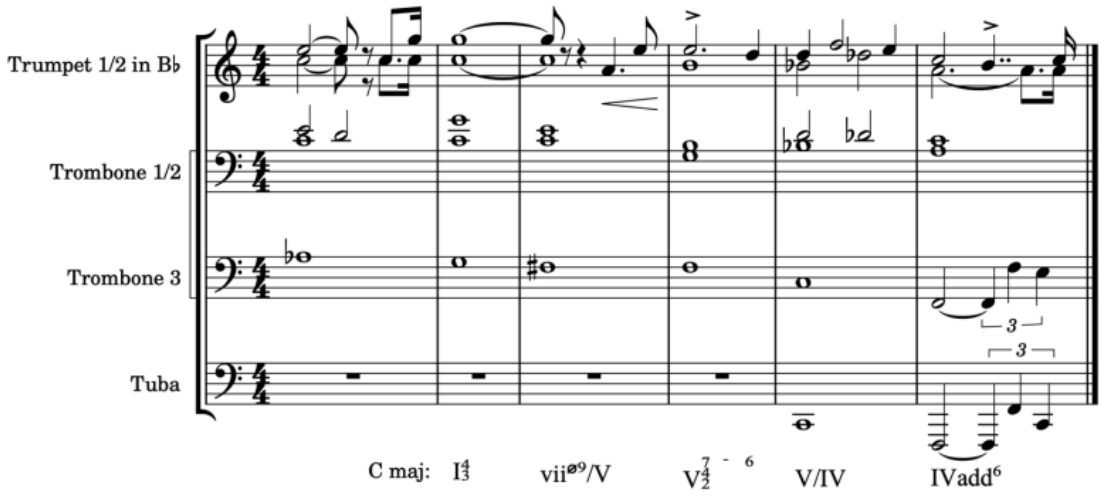
Cambridge Symphony, 1st Movement (2 after D).

Figure 3b



Pomp and Circumstance no. 5, ending.

Figure 3c



Spitfire Prelude and Fugue, opening.

Figure 3d

Solo: A Star Wars Story, "Imperial March – Edwardian Style" (mm. 6–9), transcription by Frank Lehman.

28 Another vital element of this style is the orchestration. Although orchestration is frequently ignored in musical analysis, the impact that it has on any given moment of a piece is often substantial. This British march style, for example, is characterized by prominent, warm strings despite its martial character. This feature, like the progression discussed in the previous paragraph, can be traced back to Parry. Take his "Bridal March" from the incidental music for *The Birds*, for example: the march opens with prominent strings, doubled quietly in the clarinets, bassoons, and horns (**Clip 7**). The effect of the subtle wind doubling is to add to the warmth of the strings in this passage, the beginning of an English march hallmark. Elgar solidified this orchestration in his own marches to the point that this string texture

was more or less obligatory in a British march (Crump 1986, 167 and Cooke 2020, 88). The trio section, in particular, became a space where Elgar highlighted this sound world—for just one example, his first march, the *Imperial March* of 1897, already features these warm strings (**Clip 8**). Walton continued this tradition, for example in the trio of his *Orb and Sceptre* (**Clip 9**). Like Parry's march, he subtly uses the clarinet doubling to provide warmth to this section. It is hardly surprising, then, that Powell's orchestration, done by John Ashton Thomas, also highlights the strings. However, given that this cue was written and recorded in the space of a single day, this orchestration choice may just be a result of the musicians on the recording stage that day. Regardless of the reasoning, the balance is very similar to British marches, particularly the trios [15].

29 Related to the orchestration is perhaps the most quintessential stylistic marking of English marches: the three-part texture. This texture consists of a melody line, a countermelody (which may or may not be an independent line), and a mobile bassline—the bassline is often highlighted as one of the most vital features of this style. Although Elgar often gets the credit for popularizing this texture—which he undoubtedly did—his use of the technique was once again predated by Parry. Returning once more to the "Bridal March" from *The Birds*, we can see the melodic line in the first violins and first clarinet, the countermelody in the second violins and violas and doubled in the second clarinet and first bassoon (it is common for this middle voice to have multiple voices doing slightly different patterns), and the bassline in the second bassoon, cellos, and basses.

30 Moving to Elgar's version of this texture, we find it in what Jeffrey Richards describes as the "greatest expression" of Elgar's style (Richards 2001, 67): his *First Symphony in A-Flat Major* (1908). Looking at the apotheosis of this first march theme at the beginning of the symphony, we can see that despite its expanded orchestration, it retains the three-part texture (**Clip 10**). The melodic line is played by the upper winds, horns, and first violins, the countermelody is in the English horn, clarinets, second violins, and violas (again, with some differences between the parts), and the mobile bassline is in the bass clarinet, bassoons, tuba, cellos, and basses. Finally coming to Walton's version of this texture, we see it in the trios of both of his coronation marches—*Crown Imperial* and *Orb and Sceptre*. In the

latter, Walton places the melody in the first violins (doubled by clarinet), the countermelody in the second violins and viola, and the bassline in the cellos and basses.

31 Again, it is clear that Powell followed the English example in his version of the "Imperial March." Powell predictably places the theme in clarinets 1 and 2 and the first violins, the countermelody in the third clarinet, first two bassoons, horns, second violins, and violas, and the bassline in the third bassoon, cellos, and basses. As one of the most identifiable features of the British march style, Powell and Thomas pinpointed both the elements of this three-part texture (melody, countermelody, and bassline) and their typical distribution amongst the instruments of the orchestra. Note how all four marches that I have discussed have the melody in the first violins and some upper winds (most frequently the clarinets), the countermelody in the second violins and violas doubled by (typically) lower winds, and the basslines in the cellos and basses, often supplemented by the bassoons and tuba. In distributing their instrumental forces in this way, Powell and Thomas make a clear reference to the English march style, strengthening the associations provided by the harmony and the general texture.

32 Looking at this lineage of British composers, Powell's evocation of the British march idiom is right on target. From the foundations with Parry, to the crystallization of the style by Elgar, and finally the modernization by Walton, each step in the chain added something new while drawing on the composers who came before. Powell fits into this lineage through his integration of the idiom into the "Imperial March." By drawing on specific elements of the style—particularly the Elgarian progression, orchestration, and three-part texture noted above—Powell successfully fuses an Elgarian-style march and the "Imperial March," enabling him to achieve the pro-Empire, propagandistic feeling required for a military recruitment commercial while paying homage to one of Williams's favorite composers. Additionally, the ease with which Powell was able to adopt the theme in an Elgarian style suggests that some stylistic elements were already latent in that original march—elements that are perhaps revealed by the original march's connections to and similarities with the second movement of Elgar's *First Symphony*.

A Tale of Two Empires: The British Empire and the Galactic Empire

The musical connection between music for the Galactic Empire and music for the British Empire does more than suggest an influence on Williams's "Imperial March," however; it suggests that there is a more fundamental connection between the two empires. George Lucas drew upon many real-world references in developing the galaxy's government. Although the main reference for the Galactic Empire was Nazi Germany, other influences include Imperial Rome, the Soviet Union, and the British Empire. Lucas's combination of these real-world references allows the Galactic Empire to be a unique entity while still enabling viewers to recognize aspects of the system. One connection between these various influences is the importance of nationalism in their music. Ethnomusicologist Philip Bohlman writes that "music is malleable in the service of the nation not because it is a product of national and nationalist ideologies, but rather because musics of all forms and genres can articulate the processes that shape the state" (Bohlman 2004, 12). Nothing inherent to the diegetic versions of the "Imperial March" gives it a nationalistic quality; the melody, rhythm, and harmony do not offer any intrinsic information about the music's function. But the way the Empire uses the music lends it a nationalist flavor. In other words, the context in which these two cues appear changes the meaning of the music and its associations. The Empire alters the music to fit its current nationalist objectives—in the *Rebels* parade and Holonet broadcast, the music creates excitement for the celebration of the Empire; in *Solo*'s recruitment ad, the music aims to make the military seem enticing. Music with an explicitly nationalist purpose also "plays a role in erasing the voices of the nation's internal others and foreigners. In state rituals, nationalist music… makes no room for alternative and resistive voices" (Bohlman 2004, 20). Instead of hearing two distinct musical styles on Corellia and Lothal, we hear two variations of the same music. They differ in many respects, but the fact that they are the same theme indicates that it is part of an Imperial musical agenda. We do not hear much other diegetic music

on these two planets, further suggesting that the Empire came in and silenced indigenous voices.

34 Looking at the connection that the music suggests, that of British imperialism, helps illuminate aspects of the Galactic Empire that are not fully explained by the oft-cited Nazi connection. Although the Empire does not have any explicitly named "colonies," film scholar Kevin J. Wetmore remarks that "imperial domination, colonization, and the use of violence to impose order are apparent in all of the films" (Wetmore Jr. 2005, 49). As Edward Said notes in *Culture and Imperialism*, colonialism is just one aspect of imperialism, which Said defines as "a dominating metropolitan center ruling a distant territory" (Said 1993, 9). Although this definition is not perfect for the imperialism in *Star Wars*, it gets close to how the Imperial system works: one group of elites controls the vast and expansive galaxy from a single planet. They build military bases and factories on distant planets and maintain a constant military presence on those planets—similar to the administrative colonies of the British Empire. So, although *Star Wars* does not display overt colonialism, imperialism certainly plays a role in the governing of the Galaxy with a small group maintaining absolute power over many cultures [16]. As part of their imperialist policies, both Empires control and exploit the resources of the lands they occupy, an element brought to the fore in Disney-era *Star Wars*. Jedha, in *Rogue One: A Star Wars Story* (Gareth Edwards, 2016), is the clearest example of the Empire's exploitation. Jedha City is under Imperial occupation—Imperial troops, including an AT-ST and tank, patrol the city as a Star Destroyer hovers overhead. At the same time, the Empire extracts kyber crystals from the planet, stripping the ancient holy city of its primary natural resource. We also see this exploitation in other locations—the Empire's use of Lothal's citizens in its factory in *Star Wars: Rebels*, for example. The connection between the British and Galactic Empires is apparent in both how the governments control vast territories and in their exploitation of resources.

35 Like many totalitarian regimes, one common feature in these two Empires is the use of propaganda to control their populations, and one method of spreading these propagandistic ideas is through music. Both diegetic versions of the "Imperial March" certainly fulfill the role of musical propaganda. The propagandistic qualities are

evident in the use of music to hype up the Empire and Imperial military and conceal the atrocities both entities have committed. Russell's version creates enthusiasm for the Empire during an Imperial holiday, while Powell's entices people to join the Imperial military. A quotation that represents the prevailing attitudes of the early twentieth-century British Empire comes from organist Charles Albert Edwin Harriss, who described how he perceived British music's role in Canada: "To make people—through the medium of music—play their part in the Empire is the propaganda which has engrossed public attention since away back in 1901" (quoted in Barker 2006, 172). This goal, a further aspect of imperialist propaganda, is present in both diegetic cues. In *Rebels*, one of the parade's many goals is to excite people about working in the Imperial factory on Lothal, whereas the goal of *Solo*'s recruitment ad is to recruit people for the Imperial military and "play their part in the Empire." Music is just one aspect of the Galactic Empire's propaganda to achieve these goals.

36 The fact that the same source melody generates both diegetic cues suggests that the Galactic Empire's use of music relates to another aspect of British imperialist music: music as a form of cultural imperialism [17]. The British Empire used cultural ideologies, including music, to build stronger ties between the indigenous populations and Britain and maintain control and influence over them. Consequently, the bands became "a musical weapon, and a thunderous proof of western military and religious superiority" (quoted in Herbert and Sarkissian 1997, 171). If the parade on Lothal is any indication, it would seem that the Galactic Empire also utilizes culture to control its citizens. The parade is primarily military in nature, but the inclusion of music played by a band native to the planet indicates that music has at least some role to play in the Empire's overall scheme to have complete control of the galaxy. Although the band is, at least in Russell's imagination, native to Lothal and not imported by the Empire, the fact that they play a version of the "Imperial March," which is also used for the recruitment ad, indicates that the music played is likely part of a larger plan of cultural imperialism. The idea of a band made of the Indigenous populations of a colonized land is not foreign to the British Empire and possibly provides a reason for the use of the "Imperial March" in

this scene: the British Empire would often have bands of indigenous people led by someone who studied in England, usually also native to England. Should the band on Lothal function the same way—with the musicians being native and the bandleader imported—the use of the theme makes much more sense (Herbert and Sarkissian 1997, 172 and Zealley and Hume 1926, 52). The parade exemplifies how the Empire used music as a weapon to influence every aspect of life on Lothal, from regulations on trade to importing Imperial music for the parade.

37 Beyond the connections between these two Empires, the musical relationship suggests something more profound—using the same musical style for the Rebels and the Empire suggests that the two groups are not as different as the Original Trilogy would have us believe. Previous examples of British-style music in *Star Wars* have always been associated with the Rebels, whether in the "Throne Room" cue or the Battle of Hoth sequence. The Powell cue, in particular, suggests that the politics of both groups are not as black and white as they might seem—in hearing the style accompanying the Galactic Empire, the hidden associations between that style and authoritarianism in this earlier cue come to the foreground. Indeed, Powell relies on precisely this unease to make his anti-British Empire joke work in the *Solo* cue. Although he does not discuss music specifically, Wetmore Jr. also notes this ambiguity: "The rebellion does not exist to achieve liberation for the oppressed indigenous peoples—it seeks to restore the previous privileged to power… The disenfranchised of the galaxy remain so, regardless of which group is in power. The Empire uses violence to suppress and the Republic simply ignores the margins" (Wetmore Jr. 2005, 38). The two diegetic versions of the "Imperial March," in addition to acting as a sort of national anthem for the Empire, also highlight the grey areas between good and evil, between the Rebels and the Empire. The timing of these two versions, after Disney's acquisition of Lucasfilm, is not surprising as Disney-era *Star Wars* has not shied away from this ambiguity, presenting characters on both sides that do not conform to the stereotypes of good and evil.

Conclusion: Long Live the Empire!

38 Williams's "Imperial March" clearly did not have just one influence; it is a combination of many different musical styles that, when combined, produce a unique theme capable of expressing the villainy and threat of the Galactic Empire. Many of these proposed influences are Russian and German composers, with the exception of Holst's *The Planets* and Elgar's *First Symphony*. The two diegetic versions of the march, especially that of John Powell, bring both the British imperialist resonances of the original theme to the forefront and suggest connections between the Galactic and British Empires. More than solely foregrounding one of Williams's many inspirations, the influence of British imperialist music provides further commentary on the Galactic Empire itself. Further, the influence of the British style on both Williams's theme and subsequent versions of it puts into question the dichotomy between good and evil presented in the Original Trilogy, proposing that the Rebels and the Empire are more similar than the three original films portray. In addition to revealing how the British Empire influenced the Galactic Empire, this connection also provides commentary on the British Empire itself. Suggesting that the British Empire partially influenced the Galactic Empire allows the British Empire to be read through the lens of this connection, thus highlighting the more negative aspects of the British Empire.

39 Although the musical connections provide essential commentary on both Empires, the enduring popularity of the theme is most likely more related to the iconic villain it portrays than to these real-world comparisons. Even if the theme's popularity is not a direct result of the real-world or musical resonances discussed in this article, each of Williams's many references that inspired the theme comments on various aspects of the Galactic Empire. The Tchaikovsky theme is often—but not always—associated with the ballet's villain, Rothbart, bringing evil sorcery, control, and manipulation to mind. Prokofiev's *Romeo and Juliet* suggests a link to the Soviet Union and represents a fateful clash between two opposing forces. Shostakovich continues the Soviet Union connection while also invoking Shostakovich's own

commentary on—and turbulent relationship with—the Soviet government, lending the march a sardonic flavor. The Wagnerian influence reinforces the relationship between the Galactic Empire and Nazi Germany mediated by the Nazi's use of Wagner's music, but the chord progression itself has associations with evil sorcery. Holst brings in the connection to war and militarism, and the astrological origins of *The Planets* imply a sense of fate or destiny as well. Funeral marches continue the link to the military while also drawing on associations with death and processional music. The British connection, however, brings the processional music even more to the foreground and suggests ties to the military, the British Empire, imperialism in general, and the grey area between the Rebels and the Empire.

40 In drawing on such diverse references, Williams provides rich commentary on and significance of the "Imperial March" that goes beyond the images on screen, giving the theme a much deeper meaning. Like any composer, many of these influences are subtextual, primarily a result of Williams's assimilation of these styles into his own musical vocabulary, but even if not conscious on the composer's part, these references provide signification and resonances. Although the theme's associations within the films are comparatively static, Williams delivers commentary on the nature of the Dark Side, the Empire, and Darth Vader by drawing on comparisons to real-world totalitarian regimes, imperialism, the nature of good versus evil, and the militaristic aspects of the Empire.

BIBLIOGRAPHIE

Adams, Byron. "Elgar and the Persistence of Memory," in *Edward Elgar and His World*, edited by Byron Adams, 59–95. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2007.

Barker, Duncan. "'From Ocean to Ocean…': How Harriss and Mackenzie Toured British Music Across Canada in 1903," in *Europe, Empire, and Spectacle Nineteenth-Century British Music*, edited by Rachel Cowgill and Julian Rushton, 171–184. Aldershot: Ashgate, 2006.

Benoliel, Bernard. *Parry before Jerusalem. Studies of his Life and Music with Excerpts from his Published Writings*. Aldershot: Ashgate, 1997.

Bohlman, Philip V. *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO, 2004.

Bribitzer-Stull, Matthew. *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Burke, Richard N. *The* Marche Funèbre *from Beethoven to Mahler*. Ph.D. diss. City University of New York, 1991.

Burton, Humphrey, and Maureen Murray. *William Walton. The Romantic Loner. A Centenary Portrait Album*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Byrd, Craig L. "The Star Wars Interview: John Williams." *Film Score Monthly* 2, no. 1 (1997): 18-21, in *The Hollywood Film Music Reader*, edited by Mervyn Cooke, 233–244. New York: Oxford University Press, 2010.

Caldwell, John. *The Oxford History of English Music, vol. II. From c. 1715 to the Present Day*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Cannadine, David. "The Context, Performance and Meaning of Ritual: The British Monarchy and the 'Invention of Tradition', c. 1820–1977," in *The Invention of Tradition*, edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger, 101–164. Cambridge: Cambridge University Press, 2012 [1983].

Cooke, Mervyn. "A Bridge too Far? Music in the British War Film, 1945–1980," in *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War*, edited by Michael Baumgartner and Ewelina Boczkowska, 86–107. New York: Routledge, 2020.

Cooke, Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Cooke, Mervyn. "A New Symphonism for a New Hollywood: The Musical Language of John Williams's Film Scores," in *John Williams. Music for Films, Television and the Concert Stage*, edited by Emilio Audissino, 3–26. Turnhout: Brepols, 2018.

Crump, Jeremy. "The Identity of English Music: The Reception of Elgar 1898–1935," in *Englishness. Politics and Culture 1880-1920*, edited by Robert Colls and Philip Dodd, 164–190. London: Croom Helm, 1986.

Foreman, Lewis (ed.). *Music in England, 1885–1920. As Recounted in Hazell's Annual.* London: Thames Publishing, 1994.

Frogley, Alain. "'Getting its History Wrong': English Nationalism and the Reception of Ralph Vaughan Williams," in *Music and Nationalism in 20th-Century Great Britain and Finland*, edited by Tomi Mäkelä, 145–161. Hamburg: Von Bockel Verlag, 1997.

Herbert, Trevor, and Margaret Sarkissian. "Victorian Bands and Their Dissemination in the Colonies." *Popular Music* 16, no. 2 (1997): 165–179. https://www.jstor.org/stable/853520.

Howard, V. A. “On Musical Quotation.” *The Monist* 58, no. 2 (1974): 307–318. https://www.jstor.org/stable/27902364.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score. Music and the Classic Hollywood Film*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1992.

Kempshall, Chris. *The History and Politics of* Star Wars. *Death Stars and Democracy*. London: Routledge, 2023.

Lace, Ian. “The Film Music of John Williams (b. 1932).” *Film Music on the Web* (UK), 1998. Accessed February 13, 2025, http://www.musicweb-international.com/film/lacejw.htm.

Lehman, Frank. “Complete Catalogue of the Musical Themes of *Star Wars*. A Guide to John Williams’s Musical Universe.” *Frank Lehman*, updated March 19, 2023. Accessed February 13, 2025, https://franklehman.com/starwars.

Lehman, Frank. “How John Williams’s Star Wars Score Subtly Pulls Us to the Dark Side.” *The Washington Post*, December 13, 2019. Accessed February 13, 2025, https://www.washingtonpost.com/outlook/how-john-williamss-star-wars-score-subtly-pulls-us-to-the-dark-side/2019/12/13/be3ab50e-1b7d-11ea-87f7-f2e91143c60d_story.html.

Matessino, Michael. “CD 1.” Liner Notes for John Williams. *Star Wars: A New Hope: Special Edition.* John Williams. RCA Victor 09026 68772 2, 1996. CDs.

Matessino, Michael. “CD 2.” Liner Notes for John Williams. *Star Wars: A New Hope: Special Edition.* John Williams. RCA Victor 09026 68772 2, 1996. CDs.

Matessino, Mike. “The Chosen People.” Liner Notes for John Williams. *Fiddler on the Roof: 50th Anniversary Remastered Edition.* John Williams and Isaac Stern. La-La Land Records LLLCD1576, 2021. CDs.

Orosz, Jeremy. “John Williams: Paraphrase or Plagiarist?” *Journal of Musicological Research* 34, no. 4 (2015): 299–319. DOI: 10.1080/01411896.2015.1082064.

Porter, Bernard. *The Absent-Minded Imperialists. Empire, Society, and Culture in Britain.* Oxford: Oxford University Press, 2006.

Richards, Jeffrey. *Imperialism and Music. Britain, 1876-1953*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Said, Edward W. *Culture and Imperialism.* New York: Alfred A. Knopf, 1993.

Star Wars News Net. “Interview: ‘Solo A Star Wars Story’ Composer John Powell.” *YouTube*. April 22, 2021. 01:19:39. https://www.youtube.com/watch?v=Ujm6aLuN7yQ.

Sweeting, Adam. “Lights, Camera… Baton.” *The Telegraph*, March 14, 2005. https://www.telegraph.co.uk/culture/3638737/Lights-camera-baton.html.

Wetmore Jr., Kevin J. *The Empire Triumphant. Race, Religion and Rebellion in the* Star Wars *Films*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2005.

Zealley, Alfred Edward and J. Ord Hume. *Famous Bands of the British Empire*. London: J.P. Hull, 1926.

NOTES

1 This imperative came directly from director George Lucas. In fact, Lucas felt so strongly about using a classical or romantic idiom that Williams had to convince him to use an original score rather than a compilation of classical music—in Williams's words, music that can be "in a major key, minor key, fast, slow, up, down, inverted, attenuated and crushed, and all the permutations that you wouldn't be able to tastefully do if you had taken a Beethoven symphony" (quoted in Kalinak 1992, 198).

2 Some uses of the theme then challenge these associations, such as non-diegetic uses linked with the seemingly innocent and younger version of Anakin or the two diegetic major-mode versions in *Star Wars: Rebels* and *Solo: A Star Wars Story*. The two diegetic versions will be discussed later in this article.

3 Notably, Williams conducted music by all three of these composers during his tenure as music director of the Boston Pops Orchestra.

4 The influence of Tchaikovsky in Williams's general oeuvre is particularly notable in Williams's score for *Home Alone*.

5 This style is particularly prominent in Williams's scores for *Hook*, *Harry Potter*, and *Home Alone*. For a *Star Wars* example, compare the "Parade of the Ewoks" from *Return of the Jedi* to the "March" from *The Love of Three Oranges*.

6 The prank was the idea of oboist Lindsey Jo Kleiser. The recording has since circulated on YouTube and social media without mention of the orchestra involved and has led to other orchestras following suit. Unlike the original version, the Florida Orchestra's brass section only included the presentation phrase, which fits with the original Prokofiev melody's timing. The original prank can be found here: Mohamed Gamal Aly. "Best orchestra prank ever, the funniest trombone section, WAIT FOR IT!!". *YouTube*. March 6, 2016. 01:17. https://www.youtube.com/watch?v=Oipg71dSem0.

7 Williams was undoubtedly familiar with the piece—it was used as the temp track for the original *Star Wars*, and he recorded the work just six years after the release of *Empire* with the Boston Pops Orchestra.

8 The final movement of the piece, “Neptune,” also features a “Tarnhelm” progression.

9 Program listings found in the Boston Symphony Orchestra Archives.

10 Eyewitness Edward Greenfield reported that “the first three notes may be a blatant crib from the opening of Elgar’s Second Symphony” (quoted in Burton and Murray 2002, 148).

11 Cooke specifically cites Spielberg’s interpretation of “The Keeper of the Grail” from *Raiders of the Lost Ark*, “Hymn to the Fallen” from *Saving Private Ryan*, the “Throne Room” and “Lando’s Palace” cues from *Star Wars*, and the majority of the score for *Jane Eyre* as having an obvious connection to the Elgar-Walton lineage.

12 Williams’s love of these composers is evident in his Boston Pops programs: during his tenure, he frequently programmed music by British composers, and these composers were especially frequent in his early programs with the Pops—around the time he wrote the score for *The Empire Strikes Back*. For a full listing of programs, see the Boston Symphony Orchestra archives.

13 He also includes some low strings and winds to supplement the MIDI “to help the mock up sound a little fuller than it is a specific orchestration choice. I even added hi strings to a few notes here and there to help those notes stick out more in the mix. I don’t think many will actually ‘hear’ the violins but it helps the samples speak better.” Russell also notes that in arranging the cue, he had to resist the urge to “go full Sousa” by adding a high piccolo counter line, but ultimately decided to keep in as simple as possible. The final mix of the cue, by Mark Evans, prioritizes the brass and percussion to the point that the winds and strings become inaudible (Russell 2022).

14 David Glen Russell, email message to author, April 7, 2022.

15 The mix of the cue—led by Opie Gruves, Shawn Murphy, and John Traunwieser—highlights the strings more than other renditions of the theme, with increased prominence given to the melody.

16 Kempshall, however, does note that several examples of colonization are present in *Star Wars*: the Empire taking control of Cloud City in *The Empire Strikes Back* and the Empire building the Second Death Star’s shield generator on the forest moon of Endor in *Return of the Jedi*, a planet occupied by the “primitive” Ewoks. He even suggests that the Imperial

presence on Tatooine is part of the Empire's expansion because the Republic does not exist on Tatooine in the Prequels (Kempshall 2023, 31).

17 Disney-era *Star Wars* has leaned more heavily into cultural imperialism with Grand Admiral Thrawn's appreciation and collection of art from the various planets he visits in his Imperial duties—something Kempshall discusses as "his interest in the collecting of artwork from the cultures he is conquering is reframed as being colonialist." Thrawn even uses the word "save" in reference to his stealing of indigenous art, and, as Kempshall notes, "his desire for these artifacts is not borne out of respect but rather through the desire to collect and accumulate power" (Kempshall 2023, 49).

RÉSUMÉS

English
John Williams's "Imperial March" is one of the most iconic film themes ever written. Despite its popularity, however, little scholarship exists on the origins of the theme and the musical references that influenced it, beyond brief citations of Russian composers or Wagner. Like all composers, Williams takes inspiration from his predecessors and contemporaries, resulting in an amalgam of multiple composers and styles that Williams seamlessly blends into a unique and distinctive composition in "The Imperial March." By performing a genealogy of the march and analyzing pieces already suggested as its origins, I argue for the special significance of one previously missing subtextual source: British imperialist music. While arguing for a musical connection between the two empires, this article also briefly considers how the British imperialist connection reveals parallels between the British and Galactic Empires.

Français
La « Marche impériale » de John Williams est l'un des thèmes les plus emblématiques jamais écrits. Malgré sa popularité, il existe peu d'études sur les origines du thème et ses références musicales, au-delà des brèves citations de compositeurs russes ou de Wagner. Comme tous les compositeurs, Williams s'inspire de ses prédécesseurs et de ses contemporains, mobilisant des compositeurs et des styles multiples qu'il fusionne harmonieusement en une composition singulière. En retraçant une généalogie de la marche et en analysant les pièces dans lesquelles elle trouve sa source, je mets en évidence l'importance particulière d'une source sous-jacente précédemment négligée : la musique impérialiste britannique. Soulignant l'existence d'une relation musicale entre les deux empires, cet article examine également brièvement de quelles manières le lien impérialiste britannique révèle des parallèles entre l'Empire britannique et l'Empire galactique.

INDEX

Mots-clés
intertextualité, impérialisme, Empire britannique, Empire galactique, Star Wars

Keywords
intertextuality, imperialism, British Empire, Galactic Empire, Star Wars

AUTEUR

Samantha Tripp
Samantha Tripp is a PhD student at Stony Brook University. Her dissertation considers the role of music in the way societies collectively remember tragic events, using three films about the sinking of the Titanic to question the interaction between music and memory.

Dracula (John Badham, 1979) au prisme de la musique

Ambivalence du vampire : horreur, terreur et romantisme sombre

Dracula *(John Badham, 1979) through the Prism of John Williams' Musical Score: Ambivalence of the Vampire: Horror, Terror and Dark Romanticism*

Gilles Menegaldo

DOI : 10.35562/emergences.153

PLAN

Transformations principales dans le scénario de W. D. Richter
L'organisation spatiale
  Le cadre naturel spectaculaire et sublime
  Le château dédaléen
Dracula et les personnages féminins : séduction et prédation *vs* « amour fou »
  Mina van Helsing, une proie fragile
  Lucy Seward, l'élue du Comte Dracula
  La figuration ambivalente de Dracula
Conclusion

NOTES DE L'AUTEUR

Certains passages de ce texte (hors musique) renvoient à mon article « De l'écrit à l'écran : Dracula, avatars et mutations d'une figure gothique », *Sociétés et Représentations* 2, n° 20 (2005) : 199-215.

TEXTE

Avec la collaboration de Chloé Huvet pour les analyses musicales et les références cinémusicologiques. Je remercie Chloé pour son aide précieuse.

1 La figure devenue mythique de Dracula est issue d'un héritage folklorique, historique – le personnage de Vlad Tepes l'Empaleur – et littéraire. Le vampire, présent dans la plupart des cultures puise sa force dans la symbolique ambivalente du sang qui lui est associée :

sang purificateur, sacrificiel, source d'éternelle jeunesse, sang corrompu apportant la damnation éternelle. Mais alors qu'il existe une longue tradition folklorique, alimentée par les épidémies d'Europe centrale au XVIIIe siècle, il faut attendre l'époque romantique pour que le vampire trouve une place plus éminente dans la littérature. *Lamia* de John Keats (1819) et *Christabel* de William Coleridge (1797-1800), *The Vampire* de John Polidori (1819), *Carmilla* de Sheridan LeFanu (1872), source d'inspiration de Bram Stoker pour *Dracula*, publié en 1897, toutes ces œuvres contribuent à forger un mythe littéraire. Depuis lors, le vampire, masculin ou féminin n'a cessé de hanter l'imaginaire des écrivains, des artistes et des cinéastes.

2 Le vampire est une figure monstrueuse, représentation extrême de l'altérité, au-delà des limites de la normalité humaine mais toujours en relation avec celle-ci. Il combine des attributs humains qui le rendent familier, identifiable et des signes d'étrangeté. Il implique la coexistence de deux ordres, de deux systèmes de signes. Sa nature composite, hybride, rend difficile toute catégorisation [1]. Être venu de la nuit des temps, il continue d'imposer sa présence et s'inscrit dans l'avenir. Il ne peut être affronté et vaincu que par celui qui dispose du savoir adéquat, de la maîtrise de techniques et rituels visant à éradiquer un mal immémorial. Ainsi, le Professeur Van Helsing qui participe à la fois de l'archaïsme, par son savoir occulte, et de la modernité, par sa maîtrise du discours scientifique, constitue le seul véritable obstacle au triomphe de Dracula. Il est souvent perçu comme double positif du vampire, comme l'illustrent certaines adaptations du mythe à l'écran, en particulier *Le Cauchemar de Dracula* (Terence Fisher, 1958) où les deux comédiens (Christopher Lee et Peter Cushing) ont le même âge et déploient la même énergie.

3 Le cinéma entretient un rapport privilégié avec le vampirisme. Sa nature même est d'ordre vampirique. Les premières images projetées sur un écran avaient un caractère flottant, tremblotant, fugace. Jean-Louis Leutrat (1995, 16) compare l'image cinématographique au polype fantomatique du *Nosferatu* de Friedrich Wilhelm Murnau (1922). Le dispositif technique suppose l'enroulement d'une bobine sur une autre, processus proche de l'acte vampirique qui consiste en une sorte de transfert d'énergie. Le procédé d'impression sur une pellicule implique une captation d'énergie vitale. Le cinéma est un

moyen de convoquer les ombres, de faire revenir les morts, de conserver une éternelle jeunesse aux personnages filmés. Le vampire, créature nocturne, fascinante et ambiguë, peut être associé au cinéma, technique moderne de reproduction de l'image, en raison de la captation et de l'accumulation d'énergie inhérents à son activité, mais aussi en tant que créature de l'entre-deux se situant entre vie et mort, réalité et illusion.

4 Dracula lui-même est un Autre éminemment cinématographique. C'est un « être fantastique » doué de grands pouvoirs même si sa nature implique certaines limitations [2]. Il maîtrise l'espace et le temps par sa vélocité et son statut d'immortalité. Il est doué d'une force physique considérable et aussi de pouvoirs hypnotiques à l'instar du diable et de héros gothiques comme Manfred, Melmoth ou Vathek. Il peut se transformer à loisir en différentes créatures, prendre l'apparence d'une brume légère et se glisser sous une porte. Il commande aux éléments, suscite la tempête, accroît la puissance du vent et des vagues, contrôle certaines espèces animales : le loup, mais aussi les rats qu'il convoque à loisir. Dracula est une créature maléfique et prédatrice, mais c'est également un personnage de noble origine qui exerce un ascendant sur tous ceux qui croisent son chemin. Cette ambivalence [3] en termes de statut se traduit aussi dans les sentiments qu'il inspire à ses victimes : épouvante, terreur, répulsion ou, au contraire, fascination, admiration, désir de transgression des limites et des interdits.

5 Dracula n'est pas seulement une créature pourvoyeuse d'effroi, un être subversif qui menace l'ordre naturel et social. C'est un personnage fascinant, avatar de Don Juan, par son élégance aristocratique et sa séduction irrésistible, et héritier du « *gothic villain* [4] », alliant pouvoir érotique et capacité de susciter horreur et épouvante. Il participe d'une esthétique du sublime qui étend le territoire des sensations, vers un état d'excitation, sentiment à la fois émotionnel et esthétique auquel on accède par le franchissement des limites, la démesure, et l'expérience de la peur. Dracula, monstre polymorphe, brouille toutes les frontières, en particulier celle qui sépare la vie.

6 Qu'en est-il de l'adaptation de John Badham, souvent mal aimée, voire oubliée et qui pourtant annonce le *Dracula* de Francis Ford

Coppola (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) par bien des aspects, tout en revisitant le *Dracula* de Tod Browning (1931) ? Dans quelle mesure la partition de John Williams sert elle les choix thématiques et formels du cinéaste et sa conception des différents protagonistes et du mythe draculéen : les deux victimes féminines, Lucy et Mina, mais aussi Van Helsing, Seward, Harker, Renfield, enfin le Comte vampire, tous sensiblement transformés par le cinéaste ?

7 Après avoir analysé les choix scénaristiques et leurs conséquences, nous étudierons trois aspects principaux de la relation entre musique, son et image : le traitement de l'espace, l'étude comparée des personnages féminins Lucy et Mina et de leur relation à Dracula, enfin les modes de figuration du Comte vampire.

Transformations principales dans le scénario de W. D. Richter

8 À la suite du succès à Broadway en 1977 de la reprise de la pièce de Balderston et Deane, *Dracula the Vampire Play* avec Frank Langella dans le rôle-titre, John Badham porte à l'écran une version modernisée du roman de Stoker. Le film produit par le studio Universal est tourné en 1978 dans les studios de Shepperton et Twickenham et en décors réels principalement en Cornouailles (à Tintagel en particulier).

9 La structure narrative du roman est sensiblement modifiée ainsi que la caractérisation des personnages principaux. L'espace est resserré. Le scénario supprime le voyage de Jonathan Harker en Transylvanie et le voyage de retour en Transylvanie de « l'équipage de lumière » stokérien (« crew of light ») qui traque Dracula jusque dans son château. Ici, seuls Jonathan Harker, van Helsing et Seward poursuivent le vampire et l'affrontement a lieu sur le navire *Czarina Catherina* qui ramène Dracula et Lucy devenue sa promise, en Europe centrale. Par contre, Badham et son scénariste réintroduisent Renfield (absent dans *Le Cauchemar de Dracula*) qui joue un rôle significatif.

10 Richter opère également des modifications significatives dans la filiation, en inversant les rôles et les relations de parenté habituels. Mina (Jan Francis) tient lieu de Lucy Westenra, première victime de

Dracula. C'est aussi la fille du professeur van Helsing incarné par Laurence Olivier. Contrairement à la Lucy de Bram Stoker courtisée par trois prétendants et aspirant à une forme de liberté sexuelle, Mina Van Helsing est une jeune femme passive et soumise, de santé fragile, qui sera une proie facile pour Dracula. Lucy (Kate Nelligan) est ici la fille du Dr Seward (Donald Pleasance), non plus le jeune médecin stokerien, prétendant de Lucy Westenra, mais un homme mûr, directeur de l'asile psychiatrique, détaché de la médecine qu'il n'exerce plus depuis longtemps. Inefficace et incompétent, il compte sur sa fille pour l'aider à l'hôpital, est incapable d'identifier les symptômes de la maladie de Mina et passe son temps à grignoter [5] des friandises. Lucy Seward est l'équivalent de la Mina Harker du roman, *new woman* [6] edwardienne (l'intrigue est située en 1913). Femme émancipée, de mœurs libres, elle entretient une relation sexuelle avec son fiancé Jonathan Harker avant mariage et se destine à être avocate. Elle déclare aussi à Mina : « Ne crois-tu pas que nous avons le droit de donner notre opinion. Après tout nous ne sommes pas des biens meubles [7] ». Ce portrait rend problématique, selon Robin Wood, la cohérence d'un personnage « libéré » qui se soumet cependant à la domination masculine de Dracula : « Le film s'embrouille en présentant d'abord Lucy comme une femme libérée, puis en affirmant qu'une femme libérée choisirait librement de se livrer à (entre tous) Dracula [8]. » (Wood 1983, 185)

11 La partition de John Williams se caractérise par le refus d'une musique dissonante horrifique emblématisée par les compositions de James Bernard pour le studio Hammer (*Le Cauchemar de Dracula* en particulier) et dont l'approche est clairement manichéenne. Isabella van Elferen en donne une description critique et caustique dans son ouvrage *Gothic Music* :

> Ce langage musical est caractérisé par l'excès : les *stingers*, équivalent musical du *splatter*, sont un peu trop forts et trop dissonants, les leitmotivs sont répétés trop souvent, l'iconographie des trémolos et des roulements de tambour, des crescendos et des glissandos est aussi envahissante que celle des crocs sanglants et des décolletés palpitants [9]. (Van Elferen 2012, 51)

12 Comme le rappelle Steve Halfyard, le thème écrit par Bernard pour le vampire « est entièrement construit sur des accords de triton, le

triton étant le fameux *diabolus in musica*, prisé par les compositeurs de musiques de films quand il s'agit de représenter le mal, la magie et l'altérité. […] L'utilisation par Bernard de lents accords de triton dans une nuance *forte* positionne clairement Dracula comme une figure d'effroi et de danger, le monstre traquant inexorablement sa proie[10] » (Halfyard 2024, 1290).

13 À l'inverse de cette convention solidement ancrée pour les films de vampire depuis la fin des années 1950, John Williams limite ces procédés dans sa partition pour proposer une musique plus ample, plus romantique et lyrique, plus spectaculaire, tout en conservant certains des codes musicaux caractéristiques du cinéma gothique ou fantastique, les *leitmotive* associés aux personnages, des éléments de *mickey-mousing*[11] caractéristiques des films d'horreur des années trente (Max Steiner, Franz Waxman), le rôle des percussions (cymbales et timbales), etc.

L'organisation spatiale

Le cadre naturel spectaculaire et sublime

14 John Badham, comme ses prédécesseurs et comme Coppola plus tard, met en relief le paysage spectaculaire et sublime et le déchaînement des phénomènes naturels qui accompagnent ou métaphorisent l'action prédatrice du vampire. Même s'il se prive du décor montagneux, de la dimension initiatique du passage au col de Borgo mis en scène par Murnau et surtout Herzog qui a recours à des décors naturels spectaculaires, éboulis rocheux, ravins sombres et vertigineux, torrents tumultueux filmés en plongée zénithale, Badham parvient dès l'ouverture à susciter une ambiance gothique[12], horrifique et sublime au sens de Edmund Burke pour qui l'océan déchaîné est un des spectacles naturels qui suscite le sentiment du sublime, « the delight of horror », selon le célèbre oxymore[13], accentué ici par la présence d'une entité surnaturelle encore indéterminée.

15 Le générique convoque des signes familiers pour le spectateur averti des codes du film vampirique : sur un écran noir s'inscrit le

hurlement prolongé d'un loup (motif récurrent dans le film), ensuite un cercle de brume bleuâtre tourbillonnant envahit l'écran alors que retentissent pianissimo les premières notes du thème musical associé à Dracula.

16 La diégèse s'ouvre sur un lent travelling avant glissant sur la mer en direction d'un château de type gothique qui se dresse au loin en contre-jour, se découpant sous un ciel sombre, tandis qu'une pleine lune brille et se déplace de manière surnaturelle, dans un mouvement d'abord descendant, puis ascendant. Le film associe donc, dans un même espace, des lieux très éloignés dans le roman.

17 John Williams dévoile son thème principal au cours du traditionnel « Main Title » qui affirme l'univers sombre et voluptueux du film. Or, ce thème principal est associé à la fois au Comte Dracula, mais aussi à l'amour qui le lie à Lucy. Cette fusion de référents n'est pas sans conséquence : « L'utilisation du même thème pour le monstre et sa maîtresse signifie que l'amour reste situé dans les domaines du danger turbulent plutôt que d'entrer dans un territoire plus conventionnellement romantique [14]. » (Halfyard 2023, 1294).

18 À travers sa mélodie de cordes et de cuivres à la fois lugubre (les notes rapides et presque agressives qui forment la courbe mélodique du thème ; les scansions hiératiques de timbales) et envoûtante (le côté répétitif et mémorisable de la ligne mélodique), le compositeur a su retranscrire la dualité qui hante le Comte vampire version Frank Langella – dualité qui s'exprime aussi dans la scène de la cave où Mina van Helsing vient au secours de Dracula et tombe sous son emprise, comme le suggère la main du comte qui enserre avec douceur mais fermeté celle de la jeune femme. Alternant grands sauts intervalliques (septième majeure ascendante, octave descendante) dans un rythme trochaïque heurté et gruppetto serpentin de triples croches fluides, la mélodie sinueuse confiée aux violons porte en elle une ambivalence symbolique, partagée entre tension et tourment d'une part, lyrisme et sensualité d'autre part (**exemple 1**). Très mouvant harmoniquement, le thème gagne ensuite le registre aigu par marches successives dessinant un mouvement inexorable, alors que la caméra se rapproche du château puis survole l'édifice avant de plonger dans la mer agitée.

Exemple 1

« Main Title & Storm Sequence », transcription réduite de la tête du thème principal et de son accompagnement, réalisée à partir du *cue* de la bande originale.

19 Le navire qui transporte Dracula reste d'abord hors champ, exprimant possiblement un point de vue extérieur et transcendant que l'on retrouve à la fin du film. La caméra coupe sur un plan nocturne d'un navire en pleine tempête. Suit une séquence spectaculaire qui met en scène le déchaînement des éléments : orage, ciel zébré d'éclairs, mer tumultueuse, paquets de mer jaillissant sur le pont du navire démâté. Ce décor paroxystique est filmé par une caméra fluide et mouvante, en une série de plans serrés, instables, décadrés, en contre-plongée oblique, alternant ombre et lumière. La caméra glisse sur différentes portions du navire, se focalisant ensuite sur la cale, avec un gros plan sur une caisse de bois où l'on peut lire « Count Dracula, Yorkshire, England », convoquant les souvenirs de films antérieurs (*Dracula* de Browning en particulier). Badham nous montre ensuite, par fragments et par intermittences, l'activité prédatrice du vampire qui, sous une forme animale (un loup gigantesque), s'attaque aux marins rescapés et déchire les chairs ensanglantées dans un excès de violence graphique, une esthétique « gore ».

20 La bande sonore aux strates multiples contribue à camper un univers chaotique et violent, associant les bruits des vagues déchainées, les éclats du tonnerre, le sifflement du vent, les grognements d'un animal non encore identifié, les voix, puis les cris des marins, les bruits de treuil qui remontent la caisse sur le pont, etc.

21 Le thème de Williams revient brièvement de façon menaçante aux cors au moment où la caméra cadre une caisse de bois. Les *tutti* de l'orchestre sont réservés au thème principal, qui est souvent répété de manière plus diffuse, avec des variations – lesquelles, font penser aux œuvres symphoniques de Brahms ou de Sibelius. Les retours

fréquents de la tête du thème, sur un rythme plus frénétique, en accentuent le caractère dramatique, tandis qu'une montée *crescendo* caractérise la fin du *cue*, avant que l'orage éclate. Ce même thème est repris tout au long de la scène, mais à l'octave inférieure au début et avec un instrument plus grave (le cor). Le thème est énoncé de façon stridente en synchronisation avec le dévoilement du cercueil, et du nom de Dracula sur celui-ci. L'ouverture du cercueil amorce une section athématique, dissonante et fébrile où dominent cordes furieuses, cuivres arrachés avec sourdine et cloches fatidiques tout au long de l'agression des marins. La tête du thème de Dracula se fait entendre une ultime fois aux cors pour conclure la scène, avant de chuter dans le grave sur le dernier plan. C'est aussi l'occasion pour le compositeur d'asseoir les orchestrations signées Herbert Spencer et l'ambiance générale de sa partition, avec un pupitre de cordes amples, des vents très présents et des cuivres agressifs (superbe performance du traditionnel London Symphony Orchestra), proches des pages qu'il écrira l'année suivante pour les scènes de *L'Empire contre-attaque* (Irvin Kershner, 1980) se déroulant sur la planète gazeuse de Bespin. Après cette exposition initiale du thème principal en ouverture dans un premier grand mouvement orchestral, Williams affirme un style symphonique étoffé et virtuose, dans la lignée des grandes partitions du symphonisme hollywoodien de Franz Waxman ou Miklós Rózsa. Ce changement d'approche musicale contribue sensiblement à la transformation de la représentation du vampire à l'écran, une dizaine d'années avant le « lyrisme sombre » développé par Wojciech Kilar (*Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992) et Elliot Goldenthal (*Entretien avec un vampire*, Neil Jordan, 1994)[15] : « En abandonnant la stratégie musicale atonale et moderniste [...], le Dracula de Langella peut devenir beaucoup plus humain. Bien que sa musique communique toujours un fort sentiment de danger dans sa musique, la partition s'éloigne de l'idée d'une monstruosité extraterrestre en se rapprochant d'une humanité tumultueuse et émotionnelle[16]. » (Halfyard 2023, 1294).

22 À la topologie complexe et différenciée de Bram Stoker, Badham substitue une géographie beaucoup plus resserrée, qui cependant figure les principaux topoï[17] du roman originel, auquel le metteur en scène fait nettement retour.

Le château dédaléen

23 Badham condense en un seul lieu le château transylvanien du vampire et la maison en ruines de Londres, devenue abbaye de Carfax et située à proximité du port de Whitby. Carfax possède tous les attributs du château gothique draculéen : position dominante, architecture où dominent les formes verticales : tours effilées, créneaux et meurtrières. L'intérieur du château présente des escaliers sinistres se perdant dans les ténèbres, des chandeliers, des meubles poussiéreux et des toiles d'araignée auxquelles cependant Badham confère un statut particulier lors de la visite de Lucy Seward quand celle-ci répond à l'invitation du Comte. La jeune femme, filmée en forte plongée zénithale, franchit le seuil du château et la scène semble vue par l'araignée [18] qui attend, tapie au centre d'une toile immense et scintillante, figuration métaphorique de l'emprise vampirique. John Badham transforme cet espace lugubre et obscur en un cadre merveilleux, illuminé par des centaines de bougies. Cette scène réécrit sur un registre romantique le topos classique de l'arrivée au château de Jonathan Harker, avec une inversion genrée, mais aussi une motivation différente. L'héroïne, loin de tomber innocemment dans un piège comme Jonathan Harker chez Stoker ou Renfield chez Tod Browning, vient de son plein gré se donner au vampire qui l'a déjà séduite lors d'une valse [19]. Le traitement du décor annonce la mutation de la figure dans une vision romantisée du mythe draculéen.

24 La musique démarre à l'ouverture des portes : les arpèges à la harpe évoquent l'émerveillement plutôt que la peur, mais dès que Lucy entre, les violons reprennent le thème de Dracula (une deuxième fois quand Lucy est filmée à travers la toile d'araignée, écho du film de Browning). Pendant la scène du baiser, que ce soient les violons ou la harpe (et même le thème principal, joué sur un mode plus doux), c'est la fascination qui domine chez Lucy (là où la musique disait chez Mina la peur et l'effroi, avant qu'elle ne succombe malgré elle). Le dernier thème n'est plus joué par les violons aigus (marqueur stéréotypique de la féminité dans les partitions hollywoodiens) mais par les cuivres, plus dramatiques – comme à chaque fin de scène, qui soulignent l'emprise de Dracula : Lucy glisse du côté du vampire.

25 La concentration spatiale affecte également l'hôpital psychiatrique (londonien chez Stoker) situé ici dans le même bâtiment que la maison du Dr Seward, le médecin aliéniste. L'asile est structuré comme une prison, différents étages de cellules sont reliés par un réseau de passages et de passerelles. Dès la première vision du lieu, une impression de chaos est créée par les plans instables et la cacophonie sonore, bruits de l'orage et hurlements des patients effrayés par le tonnerre et les éclairs qui traversent l'espace ou peut-être excités par la présence toute proche de Dracula (comme déjà chez Murnau et plus tard chez Coppola).

26 Badham joue aussi de la contiguïté spatiale pour accroître la tension dramatique. Tous les lieux principaux peuvent être saisis dans un même regard. La maison de Seward est proche de la mer, ce qui permet à Mina Van Helsing, d'apercevoir le bateau en train de s'échouer sur la côte et de partir au secours du Comte qu'elle découvrira aux abords du rivage. Plus tard, la proximité de la maison avec le cimetière où est enterrée Mina permet à Van Helsing qui épie derrière la fenêtre, de remarquer le comportement insolite du cheval noir de Dracula, effrayé par les guirlandes d'ail disposées sur la tombe. Sous la sépulture s'ouvre un caveau gigantesque où vient errer Mina, transformée en vampire livide et sanglant.

27 La proximité spatiale permet un jeu avec le regard et le savoir, et l'interaction de lieux contradictoires. Badham parvient à transposer de manière crédible les différents systèmes d'opposition spatiale définis dans le roman, à resserrer et dramatiser l'intrigue sans trop avoir recours à des paysages et des décors marqués par la convention. Badham se montre encore plus novateur dans la caractérisation des personnages féminins, offrant une vision révisionniste qui stigmatise le pouvoir patriarcal et affirme la volonté de liberté de Lucy Seward en particulier.

Dracula et les personnages féminins : séduction et prédation *vs* « amour fou »

Mina van Helsing, une proie fragile

28 Les deux personnages féminins sont fortement contrastés, ce qui a des conséquences sur leur relation respective au Comte Dracula. Le rôle de la Lucy romanesque incarné par Mina Van Helsing (Jan Francis) est le plus ingrat. Loin de la flamboyance érotisée de la Lucy du *Cauchemar de Dracula* de Fisher, ou plus tard de la Lucy nymphomaniaque de Coppola, c'est une jeune fille sage, conformiste, passive, infantile, et fragile physiquement et psychologiquement qui devient la première victime de Dracula, venant à son secours, mais déjà sous son emprise, juste après le naufrage. Mina figure dans deux séquences importantes avec Dracula, la première se déroulant dans la grotte où Dracula trouve refuge, l'autre étant la scène de vampirisation nocturne, après la soirée dans le salon du Dr Seward qui a convié le Comte.

29 Au début de cette première séquence, l'accompagnement musical résonne comme un appel irrésistible pour Mina, alitée, dans le prolongement de la cloche symbolique avertissant les navires de la proximité des côtes. La musique exprime l'ambivalence des sentiments de Mina, entre peur et fascination, mais aussi le pouvoir exercé à distance par Dracula. Sous une nappe de violons en trémolos dans l'aigu qui maintient un climat de suspense, un motif délié et interrogatif parcourt les pupitres de vents (mise en avant des flûtes puis des clarinettes) et de cordes, soutenu par des accords arpégés de harpe. Les timbres légers et chatoyants du motif et son rythme dansant traduisent la fascination exercée sur la jeune femme par une présence hors-champ et viennent réactiver le mystère, comme un chant qui attire le personnage vers la fenêtre. Alors que la silhouette d'un navire en perdition se découpe à travers la vitre, des traits de cordes en gammes par ton très debussystes campent le décor de façon évocatrice, renforçant l'univers visuel pictural de l'eau (pluie torrentielle ruisselant sur la vitre) et de la mer (écume bouillonnante sur les rochers). Animée d'une énergie nouvelle, Mina quitte sa chambre. Le montage alterne des plans de la jeune fille courant sur la grève sous la pluie battante et des plans du bateau qui s'échoue sur les rochers dans un grand craquement, au son d'une évocation lointaine et déformée du thème principal, écartelée aux violons dans l'extrême aigu.

30 Les plans de Dracula sous la forme d'un loup menaçant, sautant hors du navire et pénétrant dans la caverne, sont soulignés par des sonorités agressives de cuivres avec sourdine. Des coups de timbale rythment les pas du prédateur et ceux de Mina qui le suit dans la grotte. On sent la mise en marche d'un processus inéluctable. Mina voit l'animal pénétrer dans la grotte profonde, mais ne semble éprouver aucune frayeur. Dans la grotte en fond sonore, des nappes de notes très aiguës montent et descendent, suscitant un suspense, annonce d'un danger imminent, d'autant plus efficace qu'on ne voit pas tout de suite (jeu avec le hors champ) ce que la jeune femme découvre avec stupeur. Seuls ses yeux agrandis permettent de l'imaginer. Elle s'approche et découvre le corps inerte du Comte, vu de dos, recouvert d'un manteau à col de fourrure, signe discret de sa métamorphose récente. Le contrechamp sur l'objet du regard de Mina coïncide avec la fin des violons aigus qui laissent place à des balancements d'accords aux bois dans leur registre extrême grave dans des couleurs herrmanniennes [20]. Ce changement marqué dans l'accompagnement musical traduit l'incertitude de Mina quant à ce qu'elle voit – un cadavre ou un naufragé à sauver ? – et pointe la dangerosité de l'homme sans équivoque. Des plis du manteau émergent des doigts arachnéens, signifiant la vitalité présente, mais aussi le caractère prédateur du vampire. La mélodie se fait moins sinistre, au diapason des émotions de Mina : celle-ci est rassurée car elle identifie un être humain et non plus (pense-t-elle) un danger potentiel. Cependant, à mesure qu'elle touche le corps du « naufragé » comme pour s'assurer qu'il est bien vivant, les violons remontent vers le suraigu, suggérant l'emprise de la jeune femme. Celle-ci va jusqu'à placer délicatement ses doigts sur ceux du Comte qui enserre sa main en gros plan au son d'un accord parfait de *ré* mineur – tonalité associée à la mort depuis longtemps dans la musique savante – énoncé de façon dramatique par tout l'orchestre dans une nuance *forte* soudaine, scellant le destin de la jeune femme. Ce qui suit (la vampirisation potentielle) reste hors champ.

31 Après la séance où Dracula hypnotise Mina (autre forme d'emprise psychique) lors de la soirée mondaine chez Seward, la deuxième scène spectaculaire est celle de la vampirisation de la jeune femme, où la musique joue aussi un rôle essentiel. Dracula, rampant *à l'envers* le long du mur (rappel du roman de Stoker), fait sauter avec ses doigts

les croisillons des fenêtres, pénétrant lui-même dans la chambre de la jeune fille à l'encontre de la convention qui veut que le vampire ait été invité par sa victime.

32 Le type d'écriture musicale convoque quelques traits de la scène de la grotte : balancement herrmannien d'accords mineurs aux bois dans l'extrême grave, arpèges de cordes en trémolos. Toutefois, la tête du thème de Dracula est ici distinctement énoncée par les flûtes lorsqu'on voit Mina, endormie, en position de vulnérabilité. La mélodie ne parvient pas à son terme et cède le pas au sifflement inquiétant du vent alors que la caméra traverse la fenêtre et remonte lentement le long du mur extérieur.

33 La descente de Dracula vers la fenêtre s'effectue de façon figuraliste avec de lents *glissandi* ascendants aux cordes du médium vers l'extrême aigu, sur une oscillation de demi-ton dans le médium-grave. Il n'y a plus de mélodie, juste un effet bruitiste de bascule qui confine au vertige et qui reflète bien l'inversion des dimensions et la transgression des lois de la physique à l'image. Quand Dracula essaie d'entrer, les bruits de la poignée de la fenêtre et des griffures prennent le pas sur la musique (simples tenues percussives résonantes et cellules sourdes aux cordes). Le jeu est ici sur l'alternance entre bruits et silence. En synchronisation avec le gros plan sur les yeux fixes et pénétrants du Comte, de grands intervalles disjoints soudain exacerbés aux violons contribuent à l'effet de *jump scare* [21]. Mais à partir du moment où Dracula entre dans la chambre, la musique change de caractère et devient moins sinistre, plus lyrique et envoûtante : c'est la fin du *cue* entendu dans la scène de la grotte, étudiée plus haut, qui a été reprise au montage, générant une symétrie formelle et narrative entre les deux séquences. Mina, dont le visage exprimait la peur, semble rassurée et séduite : de nouveau sous l'emprise du Comte, ses yeux brillent, elle respire plus vite et dévoile sa gorge en soupirant lascivement. Les arpèges qui tournent en boucle sous la mélodie de violons dans le suraigu suggèrent la contemplation fascinée de Mina, dont le visage est filmé en plan serré pendant que l'ombre du vampire se penche sur elle. L'accord fatidique de *ré* mineur en *tutti* orchestral vient à nouveau souligner le pouvoir de Dracula lorsque Mina s'offre à lui. L'acte de vampirisation fait de nouveau l'objet d'une ellipse, laissant la place à

un plan en plongée sur Jonathan et Lucy folâtrant dans la véranda, accompagné par des hurlements de loup.

34 Après sa mort, Mina/Lucy se transforme non pas en une séduisante « white lady » mais en une espèce de monstre blafard aux yeux injectés de sang, semi-cadavre en décomposition, une figure cauchemardesque plus qu'attirante, inspirée en partie des zombies romériens. Lors d'une confrontation dans l'espace souterrain de mines désaffectées, la vampiresse tente d'attirer son père vers elle, en susurrant d'une voix douce : « Papa, papa, come to me ». Repoussée en arrière par le crucifix du Dr Seward elle vient s'empaler sur le pieu brandi malencontreusement par Van Helsing, épouvanté. Le professeur ne se livre pas au rituel classique de transfixion qui s'opère malgré lui et en dehors de son contrôle [22]. La scène est mélodramatique, frôlant parfois le grotesque et la musique ne joue qu'un rôle restreint. Le lendemain, le cadavre de Mina est étendu sur un autel temporaire, alors que son père se prépare à lui arracher le cœur pour la purifier définitivement.

35 La relation qui s'instaure entre Lucy Seward et Dracula est tout autre, plus proche d'une idylle romantique bien que sacrificielle.

Lucy Seward, l'élue du Comte Dracula

36 Le personnage de Lucy Seward (Kate Nelligan) a une position beaucoup plus centrale et entretient d'emblée une relation privilégiée avec Dracula. Elle incarne la *new woman* moderne et émancipée, mais succombe à une stratégie plus subtile qui commence comme une séduction mondaine. C'est elle qui prend l'initiative d'inviter le comte pour une valse, sous le regard jaloux de son fiancé qui observe à distance. La séduction se prolonge par une invitation très formelle dans une abbaye de Carfax dont le décor gothique et lugubre est illuminé pour la circonstance par des centaines de bougies et prend enfin la forme d'une scène de vampirisation, prélude à une initiation au statut supérieur et privilégié de vampire, acceptée et souhaitée par Lucy. Bien avant la vision romantique exacerbée de Coppola, Badham présente une relation relativement équilibrée où il n'y a plus de proie et de prédateur, mais une passion mutuelle, une relation égalitaire qui frappe le spectateur habitué aux étreintes furtives et

elliptiques de Bela Lugosi, ou encore à la brutalité conquérante de Christopher Lee.

37 La scène est structurée en trois temps correspondant à trois moments musicaux : l'attente de Lucy et l'apparition spectaculaire de Dracula ; la scène d'amour qui se prolonge avec la morsure vampirique et se poursuit sur un mode quasi onirique, voire psychédélique ; enfin, après un retour au décor initial réaliste, le pacte énoncé par le Comte qui s'ouvre une veine dans la poitrine pour offrir son sang à sa compagne élue. Dans cette phase, c'est Dracula qui semble éprouver une forme de jouissance quasi féminine, le corps renversé en arrière alors que Lucy reste hors champ.

38 Au début de la séquence, Lucy est dans sa chambre, sa gestuelle traduisant une attente, son regard orienté vers le dehors. Dracula apparaît derrière la vitre à croisillons, enveloppé d'un nuage de brume comme s'il en émanait. Le contre-champ en plan serré sur Lucy traduit une forme d'emprise ou de fascination. La fenêtre s'ouvre d'elle-même comme par magie (à l'inverse de la scène avec Mina), valorisant Dracula surcadré au centre de l'image. Le gros plan sur le visage de Lucy est répété à trois reprises.

39 Dracula n'a même pas besoin d'exercer son pouvoir hypnotique. C'est Lucy qui l'encourage à se livrer à l'acte vampirique et s'offre à Dracula qui, contrairement à Gary Oldman chez Coppola, ne manifeste plus aucun doute [23], et affirme son autorité de roi vampire (« Je suis le roi de mon espèce » dira-t-il plus tard à Van Helsing) : « Vous serez la chair de ma chair, le sang de mon sang. Vous traverserez les terres et les mers pour exécuter mes ordres [24]. »

40 Le montage en champ contre-champ qui séparait encore Dracula et Lucy se modifie pour cadrer les personnages ensemble dans le plan. Dracula se comporte comme un jeune marié soulevant son épouse et la déposant délicatement dans le lit pour une étreinte amoureuse prolongée qui d'abord n'a rien de vampirique, filmée en plan serré sollicitant le voyeurisme du spectateur. Pendant que Dracula l'embrasse délicatement, Lucy gémit faiblement jusqu'à la morsure soulignée à la fois par un changement de position dans le cadre – Lucy passe de gauche à droite, visage renversé, bouche ouverte, regard extatique – et par la musique. L'acte vampirique s'accompagne d'un changement de cadre et de représentation du couple. Le décor

de la chambre est remplacé par un fond rouge, la monstration érotisée, sensuelle, des corps disparaît pour mieux souligner la portée symbolique de l'union. La scène est ouvertement filmée comme une relation sexuelle, mais stylisée, quasi abstraite. Les deux corps allongés l'un sur l'autre, vus à contre-jour sont cadrés de profil, à peine visibles comme des ombres chinoises projetées, parfois déformés, dans une position et une gestuelle sans équivoque, sur un fond spiralé, tournoyant, évoquant des protubérances solaires, mais l'acte sexuel n'est pas figuré de manière réaliste, sans doute pour éviter une éventuelle censure. Le point culminant est l'échange de sang, présent dans le roman et repris dans *Dracula, Prince des ténèbres* (Terence Fisher, 1966) et dans la version de Coppola (1992). Le retour à un filmage réaliste dans le décor au chromatisme sombre se fait par un gros plan sur le couple allongé. Dracula se redresse, dénude son torse et ouvre une veine, attirant le visage de Lucy contre la plaie sanglante. La courte scène est filmée de nouveau en plan très serré, soulignant la charge érotique de ce rituel.

41 La musique de John Williams souligne, à grand renfort de violons et de cuivres, le caractère épiphanique d'une union charnelle et mystique à la fois, avec la circulation du thème principal à différents pupitres tout au long de la séquence. Comme le montre bien Emilio Audissino dans sa remarquable étude, le thème musical associé à Dracula subit une transformation [25] sensible qui traduit une représentation plus ambivalente, moins effrayante :

> Avant la rencontre avec Lucy, les deux premières mesures du thème ont été utilisées comme un identifiant du personnage, mis en valeur dans ses qualités sombres et menaçantes par les trompettes, les cors, les trombones et les bassons. Après la rencontre avec Lucy, le thème de Dracula est plus souvent joué par les hautbois et les flûtes, ce qui lui confère des nuances plus séduisantes [26]. (Audissino 2021, 213)

42 Dans cette scène de vampirisation intitulée « The Love Scene » sur la bande originale, le thème principal [27] se déploie pleinement. Au moment où Dracula mord Lucy, « J'ai besoin de ton sang, j'ai besoin » [28], le thème est énoncé sur fond de brume rouge. L'image de la chauve-souris s'inscrit à l'écran comme un rappel de la nature thériomorphe du vampire, contrastant avec les corps enlacés. Le

thème est ensuite repris par l'orchestre entier comme pour le générique. Au moment du « pacte de sang », la musique distille des variations suraiguës de violons accompagnées par des percussions, en particulier des coups de timbale.

43 L'attente de Lucy est soulignée par les flûtes lancinantes, puis des arpèges de violons et de harpe de plus en plus présents, à mesure que la brume à la fenêtre s'épaissit, annonçant l'arrivée du vampire. La musique se met en sourdine pour mettre en valeur le dialogue (*underscoring*). En arrière-plan, les cordes, les hautbois et les cors prennent chacun leur tour en charge le thème, qui se fait de plus en plus pressant. L'orchestration s'allège quand Dracula dénude les épaules de Lucy et fait tomber sa propre cape, moment de respiration, d'expectative aux sonorités transparentes quasi féeriques. Les cordes, dans un lyrisme exacerbé, déploient le thème de Dracula dans un tempo plus rapide, comme un cœur qui bat plus fort, ou un souffle plus court sous le coup de l'émotion quand le vampire soulève Lucy comme une jeune mariée, l'allonge sur le lit et commence à l'embrasser.

44 Sous le retour du thème aux flûtes puis au cor anglais dans l'aigu, les timbales et les fusées de cordes soulignent l'étreinte passionnée (Dracula couvre Lucy de baisers, retardant la morsure, contrairement à une scène de vampirisation classique), montent en puissance jusqu'à l'entrée des cors et au coup de cymbale qui éclate au moment où Dracula mord Lucy dans le cou. La scène d'amour s'ouvre une reprise de la musique du générique d'ouverture comme le rappelle aussi la présence de la chauve-souris), avec les cuivres grandiloquents (on entend presque les cors de chasse) et une orchestration dense, théâtrale. Repris et développé, le thème s'apparente à une danse. La scène sur fond rougeoyant se clôt sur un enchaînement cadentiel en *do* majeur épique et grandiose où dominent les cuivres, les roulements de timbales, et un ultime coup de cymbales, avant de repasser aux couleurs normales sur une ponctuation finale, lente et solennelle, aux cors.

45 Au début de la troisième phase, la musique reste en suspens. Sous le thème confié à la flûte, la harpe égrène de lents arpèges ascendants. Des roulements de timbales avec des nappes de cordes dans le grave se font entendre, puis un trait dramatique retentit soudain aux

cordes quand Dracula s'entaille la poitrine. Les timbales et les cordes graves soulignent ce moment dramatique, tandis que les violons aigus traduisent le sentiment de danger et le suspense, mais aussi l'excitation proche de l'extase de Lucy tandis que Dracula la guide vers sa poitrine. La scène se conclut par une chute vers le grave aux cordes et un unisson de *do* sur des roulements de timbales, un geste final particulièrement solennel et tragique qui dit le *fatum* de ce qui vient de se jouer.

46 Lucy sous emprise de Dracula est cependant de nouveau soumise au pouvoir patriarcal incarné par Seward et Van Helsing. D'abord empêchée de rejoindre Carfax Abbey, elle est maîtrisée physiquement et internée de force dans l'asile. Devenue dangereuse, incontrôlable, « a wild thing », elle est traitée comme une malade mentale et confinée dans une étroite cellule où un filet de protection en forme de toile d'araignée tient lieu de plafond. Dans la scène où elle s'efforce de séduire Jonathan, elle joue d'abord le rôle de la fiancée repentante, afin de soutirer des informations sur le sort réservé à Mina. Puis, changeant de tactique, elle adopte la posture de la jeune femme voluptueuse et provocante des héroïnes des films Hammer face à un Jonathan subjugué, qu'elle tente de mordre, empêchée seulement par l'arrivée de Van Helsing qui brandit une croix. Lucy paraît ensuite apaisée, embrassant la croix à la fin de la scène. La jeune femme semble se situer dans un état liminal, entre vampire et femme repentante. Cette scène troublante suggère que l'emprise de Dracula n'est pas totale, mais pointe aussi la faiblesse des chasseurs de vampire, soulignée dans une scène précédente de confrontation avec Dracula dont Harker porte encore le stigmate sanglant sur sa joue.

47 Cette faiblesse est confirmée au moment où Dracula vient libérer Lucy, dans une scène spectaculaire où après avoir puni Renfield de sa trahison, il enlève sa promise, laissant un trou béant dans le mur de sa cellule. Tous deux s'enfuient vers le port de Scarborough, en vue de rejoindre la Transylvanie. La scène de poursuite de la calèche qui transporte le cercueil abritant le couple vampire, par le trio Van Helsing, Seward, Harker évoque clairement les films de la Hammer comme *Le Cauchemar de Dracula* ou *Dracula, Prince des ténèbres*, la présence d'une automobile connotant la modernité. La musique, un scherzo très dynamique, rythme l'action frénétique, avec les cuivres, les percussions et les cordes.

La figuration ambivalente de Dracula

48 Dans la version de Badham, la figuration de Dracula est ambivalente. En dehors de la dimension romantique, plutôt byronienne [29], la cruauté du personnage, sa face archaïque et régressive se manifestent aussi dans son pouvoir de métamorphose. Frank Langella, vampire séducteur sous son apparence humaine, joue avec toute une gamme de transformations : chauve-souris, loup féroce et sanguinaire, voire lycanthrope, figure hybride de l'homme chauve-souris, brume blanche (tous ces aspects seront repris par Coppola). Son animalité s'exprime aussi dans l'agilité féline de ses mouvements, notamment dans les scènes d'affrontement physique ou encore quand il descend le long des remparts de la maison de Lucy. L'apparition de son visage spectral, tête en bas, derrière la vitre, constitue pour le spectateur un moment d'authentique frayeur.

49 Badham nous offre, grâce au concours de Frank Langella une version romantique exacerbée tout en conservant un cadre gothique (voir plus haut). Le pouvoir de séduction du Comte s'exprime d'emblée dans son apparence physique : silhouette élancée et fragile, traits fins et réguliers, démarche élégante et féline. Dracula figure dans ce film un personnage mondain, adepte de la valse et beau parleur : la suavité de sa voix aux inflexions caressantes et sensuelles est au service d'un discours amoureux très élaboré et persuasif. Dracula est aussi l'incarnation d'une forme de libération sexuelle de ses victimes féminines comme le souligne Nina Auerbach (1995, 140) : « Pour Lucy et Mina, l'étreinte du vampire qui les transfigure constitue une glorieuse évasion du contrôle patriarcal [30]. »

50 Ce romantisme exacerbé n'exclut pas la violence qui s'exprime dans certaines séquences d'affrontement avec les chasseurs de vampire et aussi dans les passages où Dracula se métamorphose en loup notamment. La violence est du côté du vampire qui mutile les marins, transforme Mina en zombie horrifique et empale Van Helsing (autre subversion de la convention). Mais elle est aussi du côté de la société bourgeoise stigmatisée dans le film à travers le personnage du Dr Seward médecin aliéniste. Le traitement du motif de la folie rapproche encore le film de la convention gothique qui joue sur la frontière entre normalité et aliénation mentale.

51 Badham suggère aussi la violence exercée par l'institution psychiatrique à l'encontre de tout individu coupable d'un comportement déviant. Le discours du film s'apparente à une dénonciation des pratiques répressives en vigueur, non seulement dans les années 1910 (temps de la diégèse), mais encore dans la société contemporaine. La sympathie du réalisateur va aux « déviants » dont il exalte la destinée, alors qu'il condamne les différentes formes d'institution représentatives d'un conformisme bourgeois répressif aux valeurs normatives étriquées.

52 Le Dracula revu par Badham joue ainsi sur la figure de l'oxymore, alliant deux traits contradictoires. Le personnage est double. Il est clairement humanisé et n'affiche aucun signe physique attestant une surnature dans son comportement quotidien, sa maîtrise du langage, son masque social, son rôle de séducteur. Il est à l'inverse très animalisé quand il est menacé, pris au piège : il se transforme en loup féroce quand les marins tentent de le jeter à la mer (on sait que l'eau courante tue le vampire), en chauve-souris agressive quand il affronte Van Helsing ou mord au visage Jonathan Harker et enfin, lors de la scène finale, sa régression atavique se traduit par des grognements sauvages alors même qu'il conserve sa forme humaine, signe de sa nature hybride.

53 La mise en scène de la mort de Dracula apporte certaines innovations. Au lieu d'être immolé sur la terre, au fond d'un cercueil ou dissous en poussière par la lumière du jour, il est percé par un crochet lancé par un Van Helsing moribond (lui-même empalé par Dracula, autre inversion), hissé de manière vertigineuse au moyen d'un treuil manié par Harker jusqu'au sommet du navire où il est littéralement offert en sacrifice au soleil présenté comme force cosmique positive. Le soleil ardent brûle les chairs, ouvre des plaies dans le corps « réel » de Dracula, son visage se couvrant de pustules. Les gros plans des protubérances solaires évoquent, selon une symbolique inversée (la destruction et non plus l'extase amoureuse), les dominantes rouges de la scène érotisée de vampirisation. Quand le corps agité de convulsions s'immobilise, Lucy semble apaisée, libérée de l'emprise du Comte. Elle ouvre des yeux redevenus clairs, effleure de sa main l'épaule de son fiancé qui détourne le regard ostensiblement, rejetant ce geste affectueux.

54 Au moment où Lucy (et le spectateur) pense que le vampire est anéanti, un léger bruissement se fait entendre et une forme ailée noire (la cape de Dracula) s'échappe de la dépouille calcinée – suggérant la survivance probable du Comte vampire (évoqué par Werner Herzog dans son remake de *Nosferatu*, 1979, et déjà par Roman Polanski dans *Le Bal des vampires* (1967). La caméra, par un lent mouvement d'appareil, serre le cadre sur le visage de Lucy qui s'éclaire d'un sourire furtif, signe qu'elle est restée du côté de Dracula en dépit de son retour apparent à la normalité. La cape se transforme en chauve-souris qui s'envole vers le firmament, signe de la survivance du vampire.

55 La musique traduit ses différentes émotions. De longues tenues aiguës aux violons précèdent l'action, ponctuée par du célesta. Un *stinger* retentit au piano et aux cuivres quand Van Helsing ouvre la caisse/cercueil et découvre le couple endormi, suivi du retour furtif de la tête du thème au cor. À partir du réveil de Lucy des roulements de timbales et des traits ascendants furieux de cordes graves scandent l'affrontement tandis que Harker tente de la maîtriser. Au moment où Van Helsing pose le pieu sur la poitrine de Dracula, le mouvement s'interrompt au profit d'une seule note tenue aux cors, qui entretient le suspense. Quand Dracula est réveillé par le hurlement de Lucy, le même accompagnement reprend dans un tempo plus rapide, signifiant une menace accrue, alors que quelques éclats du thème principal se font entendre de façon fragmentée, comme un rappel insistant. La musique s'arrête brièvement quand Harker vide en vain son révolver sur Dracula, impassible. Seuls les gestes de Dracula sont soulignés par la musique en *mickey-mousing* (un accent de cuivres et de percussions quand il s'empare du crochet et le rejette en arrière). L'orchestration enfle quand lui-même, transpercé par le crochet, gesticule frénétiquement pour s'en libérer, alors que le treuil déclenché par Harker le hisse hors de la cale, vers le ciel, victime sacrificielle évoquant une figure christique. Alors que Dracula s'agite désespérément pour se soustraire aux rayons ardents du soleil perçu comme une « force élémentale » (Waller 1986, 103), le thème principal est repris de façon répétée aux cordes, atteignant une dimension quasi opératique. Je cite le beau passage d'Emilio Audissino sur cette fin tragique :

> La présentation du thème de Dracula est interrompue par une progression harmonique d'accords à la pulsation implacable, soutenue par les timbales – comme pour articuler un compte à rebours dans le rituel d'élimination du vampire – et colorée par l'orgue. Suivent les explosions furieuses des cuivres, des fragments du point culminant de la scène d'amour et l'énoncé final du thème de Dracula, qui se défait. La musique s'apaise alors que Dracula succombe – une vraie *grande mort* cette fois-ci [31]. (Audissino 2021, 214)

56 À la fin du film, après un silence pesant accompagnant les regards échangés par Lucy et Jonathan, le bruit de la cape qui s'envole déclenche des trilles aiguës de flûtes et célesta sur des pédales aux violons, semblables à celles de la scène d'ouverture qui accompagnaient le vol des chauves-souris. Le hurlement du loup signifie la survivance du Comte et nous renvoie au hurlement qui ouvre le film. Sur des arpèges de harpe, les ultimes énoncés de la tête du thème principal au cor puis au hautbois solo signifient l'emprise continue de Dracula sur l'esprit de Lucy qui esquisse un sourire, persuadée que le Comte n'est pas mort, avant une ultime envolée aérienne de l'orchestre en écho à la cape flottant dans le ciel. Le plan final sur le navire, en plongée zénithale vue du ciel comme s'il était vu en focalisation subjective par le vampire, écho du plan d'ouverture, peut aussi être lu comme plan subjectif, du point de vue du vampire volant dans les airs, le navire au début restant hors-champ. Le générique de fin reprend la plupart des variations sur le thème de Dracula, de la plus douce (hautbois soliste) à la plus dramatique (violons), soulignée par des fanfares cuivrées et les timbales. Comme une ultime évocation douce-amère, le hautbois fait entendre la tête du thème, scandée par le gruppetto aux cordes graves, avant de laisser la harpe conclure de façon interrogative par un délicat arpège ascendant.

Conclusion

57 Ainsi, au fil des adaptations, le cinéma nourrit, réactualise et redynamise le mythe de Dracula, imposant de nouvelles figurations et donnant, en particulier, une vision de plus en plus positive du personnage imaginé par Bram Stoker. L'aristocrate vampire revisité

par Badham et bientôt par Coppola ne suscite plus l'horreur, n'incarne plus l'Autre, l'innommable ; il fascine et séduit bien plus qu'il ne terrifie. On remarque cependant, malgré ces mutations, le maintien des traits gothiques qui semblent emblématiques du personnage, et aussi du décor architectural dans lequel il évolue. En revanche, la figure originelle, tout en conservant certains traits monstrueux et/ou horrifiques devient l'image d'un surhomme, conquérant et libérateur, capable de transgresser les limites imparties à l'humanité par les lois naturelles et divines, les interdits sociaux et les tabous sexuels. La valorisation de l'élément charnel et explicitement érotique – le vampire n'est plus une enveloppe spectrale ou un corps-cadavre – accentue encore cette modernisation du mythe qui tend à gommer l'ambivalence constitutive de l'aristocrate vampire hérité de Polidori et Stoker et à altérer le sentiment d'inquiétante étrangeté inhérent à sa représentation.

58 La musique symphonique de John Williams sert parfaitement le propos du cinéaste, mettant en valeur un thème dominant, avec de multiples variations. La concentration spatiale va de pair avec la concentration musicale. Le thème de Dracula évolue sensiblement, reflétant en particulier la relation avec les deux personnages féminins. Avant la rencontre avec Lucy, la musique souligne le caractère sombre, inquiétant et menaçant du Comte, privilégiant les cuivres. Après la rencontre avec Lucy, le thème est plus fréquemment joué par des instruments à vent et des cordes (violons) exprimant une dimension séductrice romantique. La partition musicale exprime la beauté sublime du paysage marin, la force élémentaire de l'océan déchainé, la férocité sauvage du vampire prédateur et toutes les nuances d'une relation amoureuse singulière et paroxystique qui sera revisitée en 1992 par Francis Ford Coppola et Wojciech Kilar.

BIBLIOGRAPHIE

Auerbach, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago et Londres : University of Chicago Press, 1995.

Audissino, Emilio. *The Film Music of John Williams. Reviving Hollywood's Classical Style*. Madison : The University of Wisconsin Press, 2021.

Burke, Edmund. A *Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Oxford : Oxford University Press, [1757] 1990.

Carayol, Cécile. *La musique de film fantastique. Codes d'une humanité altérée*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2023.

Chion, Michel. *Le son au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1985.

Cohen, Jeffrey J. « Monster Culture (Seven Theses) », dans *Monster Theory. Reading Culture*, sous la direction de Jeffrey J. Cohen, 3-25. Minneapolis/Londres : University of Minnesota Press, 1996. DOI : 10.5749/j.ctttsq4d.4.

Elferen, Isabella van. *Gothic Music. The Sounds of the Uncanny*. Cardiff : University of Wales Press, 2012.

Marigny, Jean (dir.). *Les vampires*, colloque de Cerisy. Paris : Albin Michel, 1994.

Menegaldo, Gilles. « De l'écrit à l'écran : Dracula, avatars et mutations d'une figure gothique », *Sociétés et Représentations* 20, n° 2 (2005) : 199-215. DOI : 10.3917/sr.020.0199.

Groom, Nick. *The Vampire. A New History*. New Haven/Londres : Yale University Press, 2018.

Halfyard, Janet K. « Music and the Sympathetic Vampire », dans *The Palgrave Handbook of the Vampire*, sous la direction de Simon Bacon, 1287-1303. Cham : Palgrave Macmillan, 2023. DOI : 10.1007/978-3-030-82301-6_64-1.

Halfyard, Janet K. « Music of the Night: Scoring the Vampire in Contemporary Film », dans *Terror Tracks. Music, Sound and Horror Cinema*, sous la direction de Philip Hayward, 171-185. Londres : Equinox, 2009. DOI : 10.1558/equinox.19130.

Heilmann, Ann. *New Woman Fiction. Women Writing First-Wave Feminism*. Basingstoke : Macmillan, 2000.

Leutrat, Jean-Louis. *Vie des fantômes. Le fantastique au cinéma*. Paris : Cahiers du Cinéma, 1995.

Punter, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 1, The Gothic Tradition*. Londres : Longman, 1996.

Waller, Gregory. *The Living and the Undead From Stoker's Dracula to Romero's Dawn of the Dead*. Urbana : University of Illinois Press, 1986.

Wood, Robin. « Burying the Undead: The Use and Obsolescence of Count Dracula ». *Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal* 16, n^{os} 1-2 (printemps/hiver 1983) : 175-187.

NOTES

1 Voir Cohen 1996 (3-25). Voir aussi, sur l'histoire du mythe vampirique, Groom 2018.

2 Le folklore nous indique que le vampire doit regagner sa tombe avant le chant du coq. Il ne peut reposer que dans sa terre natale, craint l'eau courante, le feu mais aussi l'ail et la croix. Bien des moyens existent pour le détruire, le plus couramment employé au cinéma étant le pieu enfoncé dans le corps et la tête tranchée.

3 Trait caractéristique du comte vampire. Voir en particulier Cohen 1996, Waller 1986 et Faivre et Marigny 1994.

4 Le « scélérat gothique » emblématisé par Manfred, prince tyrannique dans *Le Château d'Otrante* (1764) d'Horace Walpole, premier roman du courant gothique anglais se caractérise par sa volonté de puissance, l'exercice d'un pouvoir patriarcal associé à la sujétion du personnage féminin et la tentative d'appropriation de ses biens, mais aussi de son corps, conflit qui entraîne la fuite de l'héroïne à travers l'espace intérieur dédaléen de la *Gothic enclosure*. Un autre motif récurrent est celui du pouvoir illégitime et de l'usurpation, hérité des *medieval romances*.

5 C'est semble-t-il aussi une technique du comédien pour attirer la caméra.

6 Ce terme désigne un mouvement féministe intellectuel émergeant à la fin du dix-neuvième siècle, associé à la première vague féministe. Il définit aussi une femme indépendante, éduquée, exerçant un contrôle sur sa vie personnelle, sociale, économique. Le terme est popularisé entre autres par Henry James dans ses romans (*Daisy Miller*, *Portrait of a Lady*) et figure aussi dans *Dracula* de Bram Stoker. Voir en particulier Heilmann 2000.

7 « Women ought to have some say on things. After all we are not chattel! ».

8 « The film ties itself in knots in first presenting Lucy as a liberated woman and then asserting that a liberated woman would freely choose to surrender herself to (of all people) Dracula ».

9 « This musical language is characterized by excess: the stingers, a musical equivalent of splatter, are just a bit too loud and too dissonant, the leitmotifs are repeated too often, the iconography of tremolos and drum rolls, crescendos and glissandos is as obtrusive as that of bloody fangs and heaving cleavage. »

10 « The motif is entirely built on tritone chords, the tritone being the infamous diabolus in musica beloved of film composers when it comes to representing evil, magic, and otherness. […] Bernard's use of loud, slow, tritone chords clearly positions Dracula as a figure of dread and danger, the monster inexorably stalking its prey. »

11 Selon Michel Chion : « Procédé qui consiste à accompagner les actions et les mouvements survenant dans les images du film par des figures et des actions musicales exactement synchrones, qui peuvent réaliser en même temps le bruitage, stylisé et transposé, en notes musicales ». (Chion 1985, 105)

12 Selon David Punter : « Lorsque l'on pense au roman gothique, un ensemble de caractéristiques vient immédiatement à l'esprit : l'accent mis sur la représentation du terrifiant, l'insistance commune sur les décors archaïques, l'utilisation prééminente du surnaturel, la présence de personnages fortement stéréotypés et la tentative de déployer et de perfectionner les techniques de suspense littéraire sont les plus significatives. Dans ce sens, la fiction gothique est la fiction du château hanté, des héroïnes en proie à des terreurs indicibles, des fantômes, des vampires, des monstres et des loups-garous. » (Punter 1996, 1)

13 Selon Burke, il s'agit du plaisir mêlé de terreur qu'on éprouve face à certains paysages (haute montagne, glacier, océan, étendue infinie comme le pôle célébré par Poe, Coleridge, Mary Shelley), des phénomènes naturels comme l'orage, certaines structures architecturales (les bâtiments imposants par leur verticalité et leur massivité, tels le château féodal et leur structure interne labyrinthique où l'on perd ses repères), certaines situations (le noir absolu ou la surprise créée par l'irruption de la lumière dans le noir). Burke s'intéresse surtout à la représentation de ces éléments pouvant susciter le sentiment du sublime chez le lecteur ou le spectateur d'un tableau. Pour lui, le sublime naît de l'effet produit par une représentation d'ordre esthétique. Ceci vaut aussi pour le spectateur de cinéma. Voir Burke [1757] 1990.

14 « Using the same theme for both the monster and the lover means love remains located in the realms of turbulent danger rather than entering more conventionally romantic territory. »

15 À ce sujet, voir Carayol 2023 (62-66) et Halfyard 2009.

16 « By abandoning the atonal, modernist musical strategy […], Langella's Dracula is allowed to be much more human. While there is still a strong

sense of danger in his music, it has taken a large step away from an idea of an alien monstrousness toward tumultuous, emotional humanity. »

17 Le château draculéen, la crypte, le cimetière, l'asile psychiatrique, la maison bourgeoise, etc.

18 Un rappel évident de la scène de l'arrivée au château de Renfield (Dwight Frye) dans le *Dracula* de Browning.

19 Contrairement à la convention, c'est Lucy qui place un disque sur le gramophone et invite le Comte qui l'entraîne dans une valse romantique, sous le regard jaloux de Jonathan.

20 La partition de *Dracula* étant composée par Williams l'année suivant sa collaboration avec Brian De Palma sur *Furie* (1978), cette proximité stylistique avec l'écriture de Bernard Herrmann n'est guère fortuite. Sur les modalités de manifestation de l'héritage herrmannien dans la musique de *Furie*, voir l'article de Grégoire Tosser dans le présent dossier thématique.

21 Procédé classique du film d'horreur qui consiste à faire sursauter le spectateur par l'irruption brutale d'une image choc souvent accompagnée d'un son de forte intensité.

22 Badham donne de Van Helsing une image de fragilité et de faiblesse, là encore révisionniste, qui contraste avec les représentations classiques au cinéma, par exemple chez Browning et Fisher.

23 Dans la scène de séduction au château, il met en garde Lucy qui affirme venir de son plein gré.

24 « I am King of my kind. » « You will be flesh of my flesh, blood of my blood. You shall cross land and sea to do my bidding. »

25 Ce changement intervient déjà dans la scène du château où le thème, après l'introduction à la harpe, est joué plutôt en sourdine, tour à tour par différents instruments solistes, en particulier la flûte et le hautbois.

26 « Before meeting Lucy, the first two measures of the theme have been used as an identifier for the character highlighted in its dark and threatening qualities by trumpets, horns, trombones and bassoons. After meeting Lucy, Dracula's theme is more frequently played by oboes and flutes, shifting its color to more seductive nuances. »

27 Je remercie Marie Perrier pour ses suggestions, notamment à propos de cette scène.

28 « I need your blood, I need ».

29 Archétype du héros romantique, ténébreux et sulfureux, cynique et désabusé. Il apparaît pour la première fois dans *Childe Harold* (1813) de Lord Byron.

30 « For Lucy and Mina, the transfiguring embrace of the vampire is a glorious evasion of patriarchal control ».

31 « The presentation of Dracula's theme is interrupted by a harmonic progression of unrelentingly pulsating chords backed by timpani—as if to articulate a countdown in the vampire-dispatching ritual—and coloured by the organ. This is followed by furious blasts of the brass, fragments of the love scene climax, and the final deflating statement of Dracula's theme. Music abates as Dracula succumbs—a real, grand mort this time. »

RÉSUMÉS

Français
Cet article se propose à analyser la manière dont la partition musicale de John Williams sert le propos du *Dracula* (1979) de John Badham qui vise à un renouvellement du personnage du Comte vampire, figure mythique fascinante, alliant séduction érotique et pouvoir de susciter l'épouvante. Badham et son scénariste mettent l'accent sur la dimension romantique de Dracula tout en maintenant la composante horrifique du personnage et ils modifient sensiblement les autres protagonistes, en particulier les femmes Mina et Lucy, mais aussi van Helsing et Jonathan Harker et le Dr Seward. Il s'agit de voir en quoi la musique de Williams, souvent ample, lyrique et spectaculaire, sert les choix narratifs, thématiques et formels du cinéaste et sa conception modernisée du mythe draculéen. Cette étude se focalise sur trois aspects de la relation entre musique, son et image : le traitement de l'espace, l'analyse comparée des personnages féminins, simple proie ou objet du désir du Comte, et enfin les modes de figuration de Dracula, entre convention et innovation.

English
The aim of this chapter is to analyse the way in which John Williams' musical score serves the purpose of John Badham's *Dracula* (1979), which purports to renew the character of the vampire count, a fascinating mythical figure who combines erotic seduction with the power to induce dread. Badham and his scriptwriter emphasise the romantic dimension of Dracula while maintaining the horrific component of the character, and they significantly modify the other protagonists, in particular the women Mina and Lucy, but also van Helsing, Jonathan Harker and Dr Seward. The aim is to explore how Williams' music, which is often ample, lyrical and spectacular, serves the filmmaker's narrative, thematic and formal choices

and his modernised conception of the Draculean myth. This study focuses on three aspects of the relationship between music, sound and image: the treatment of space, a comparative analysis of the female characters, whether mere prey or the object of the Count's desire, and finally the ways in which Dracula is represented, between convention and innovation.

INDEX

Mots-clés
vampire, romantisme, érotisme, horreur, symphonisme

Keywords
vampire, romanticism, eroticism, horror, symphonism

AUTEUR

Gilles Menegaldo
Gilles Menegaldo est professeur émérite de littérature et cinéma à l'université de Poitiers. Fondateur et ancien directeur du département Arts du spectacle, et président d'honneur de la SERCIA. Il est l'auteur de *Dracula, la noirceur et la grâce* (avec A-M Paquet-Deyris, 2006) et de nombreux articles sur la littérature et le cinéma hollywoodien et européen. Parmi ses dernières publications : *Tim Burton, a Cinema of Transformations* (PULM, 2018), *Spectres de Poe* (avec J. Dupont, Le Visage vert, 2020), *Le Goût du noir* (avec M. Petit, PUR, 2020), *Le studio Hammer : laboratoire de l'horreur moderne* (avec M. Boissonneau et A-M Paquet-Deyris, Le Visage vert, 2023). Il a dirigé les entretiens du documentaire *Le Monde de Lovecraft* (Marc Charley, 2023).
IDREF : https://www.idref.fr/032420099
ISNI : http://www.isni.org/0000000122818514
BNF : https://data.bnf.fr/fr/12345343

L'héritage herrmannien dans *Furie* (Brian De Palma, 1978)

The Herrmannian Legacy in The Fury *(Brian De Palma, 1978)*

Grégoire Tosser

DOI : 10.35562/emergences.203

PLAN

Furie et son générique
Déjà-vu et déjà-entendu : la scène de l'escalier
La scène de ralenti comme poème symphonique
L'apothéose finale
Conclusion

TEXTE

« I've been here before. »
Katherine Bellaver, en découvrant l'Institut Paragon dans *Furie* [1].

1 Dans le domaine de la musique de film, au cœur des années 1970, il est tentant d'envisager une filiation directe entre les compositeurs Bernard Herrmann (1911-1975) et John Williams (né en 1932), la carrière du premier ralentissant progressivement quand les partitions significatives du dernier allaient s'accumulant précipitamment. La relation amicale entre les deux hommes, tissée progressivement depuis les années 1950, favorise également la recherche d'une influence de l'aîné sur le cadet – une génération (vingt ans) les sépare, ce qui explique que la connexion se soit établie dans un premier temps par le père de John Williams, percussionniste pour Hollywood lorsque la famille emménage à Los Angeles en 1948. Encouragé par Herrmann dans son apprentissage de l'orchestration et de l'arrangement, poussé à composer sa propre musique, Williams semble vouloir s'inscrire dans la lignée de l'écriture herrmannienne, dont la puissance et l'efficacité, remarquées dès *Citizen Kane* (Orson

Welles, 1941), ont grandement contribué au succès des classiques de la période américaine d'Hitchcock, entre 1955 et 1966.

2 L'ombre de Herrmann plane fréquemment au-dessus de certains souvenirs de John Williams, à différentes périodes de sa vie. À Derek Elley qui l'interroge à l'été 1978 sur sa partition la plus récente pour le cinéma – *Furie*, qui va nous intéresser dans le cadre de cet article –, il répond en évoquant naturellement la conjonction qui s'est faite avec Herrmann, par l'intermédiaire de Brian De Palma :

> **Comment est née votre dernière partition, *Furie* ?**

> Eh bien, j'avais beaucoup apprécié les derniers films de Brian De Palma, notamment *Obsession* [1976], dont j'aimais beaucoup la musique de Bernard Herrmann (si proche de *Sueurs froides* [Alfred Hitchcock, 1958]). Et je pensais que Brian avait servi la musique de Herrmann mieux que quiconque depuis tant d'années. Je lui ai écrit et je l'en ai remercié. Plus tard, je l'ai rencontré – entre-temps Bernard Herrmann était décédé – et nous avons parlé de Benny et il s'est avéré que Brian était un très proche de Steven Spielberg (dont la petite amie, Amy Irving, est une star du film). Un jour, Brian a fait irruption dans mon bureau de la Twentieth Century-Fox et m'a dit : « Écoutez, nous faisons ce film *Furie*, et hélas ce pauvre cher Benny n'est plus là et Amy est la star – voudriez-vous faire la musique ? » et j'ai dit : « Avec grand plaisir ». C'était donc une affaire de grande proximité et d'intimité [2]. (Elley 1978, 21)

3 Steven C. Smith, biographe de Bernard Herrmann (Smith 2002), en discussion avec le compositeur et chef d'orchestre William Stromberg, rappelle les mêmes faits :

> John Williams a développé une amitié personnelle avec Bernard Herrmann dans les années 1960, lorsque les deux compositeurs travaillaient pour la 20th Century Fox et se croisaient également au sein de la branche télévisuelle d'Universal Studios. Williams a toujours considéré Herrmann comme une voix personnelle tout à fait unique et comme une sorte de mentor au cours de ses débuts en tant que compositeur de films prometteur. Herrmann a exhorté Williams à consacrer plus de temps à composer des œuvres pour la salle de concert et, comme Williams l'a rappelé à plusieurs reprises,

> sa voix portait conseil sur plusieurs questions concernant la musique et la création musicale [3]. (Smith et Stromberg 2021)

4 Et encore très récemment, en juillet 2023 à Los Angeles, Williams se confiait à Stéphane Lerouge :

> Quant à Bernard Herrmann, je l'ai rencontré à Universal Studios. De *Citizen Kane* à *Psycho*, il incarnait une sorte d'idéal : un compositeur qui avait réussi à servir ses films avec des solutions musicales toujours inattendues, radicales et très personnelles. Nous sommes devenus proches […]. Herrmann aimait m'encourager, me conseiller, orienter certains de mes choix. Objectivement, il m'a aidé à avoir davantage confiance en moi, il m'a incité à composer ma première symphonie […]. Après sa disparition, j'ai été fier de prendre sa suite auprès de Brian De Palma sur *Furie* ou Alfred Hitchcock sur son chant du cygne, *Complot de famille* [1976] [4]. (Lerouge 2023, 6 et 12)

5 C'est donc dans les traces immédiates de Herrmann que s'inscrit Williams à la fin des années 1970 [5] lorsqu'il accepte de composer la musique pour *Furie*. Le fait que Herrmann ait collaboré avec De Palma pour *Sœurs de sang* en 1973 puis pour *Obsession* (sorti en 1976), pour lequel John Williams avait déjà été pressenti après le choc de *Les Dents de la mer* (Steven Spielberg) à l'été 1975 [6], n'est sans doute pas anodin dans la filiation consciente – et sans doute souhaitée par le réalisateur [7] – entre les différentes partitions des thrillers de De Palma dans les années 1970, eux-mêmes placés dans la lignée et la réinterprétation de *Fenêtre sur cour* (Alfred Hitchcock, 1954), *Sueurs froides* (Alfred Hitchcock, 1958) et *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960). Pierre Berthomieu souligne lui aussi cette conjonction :

> Au milieu des années 1970, le tragique *Concerto pour violon* apparaît comme son œuvre la plus personnelle, à laquelle répondent des musiques de cinéma comme *Images* [Robert Altman, 1972] ou *Dracula* [John Badham] (1979). Jouant d'associations de figures et de sons à la Herrmann (cordes et orgue comme dans *Sœurs de sang* ou *Obsession* de Brian De Palma), il crée un son angoissé plus viscéral : *Furie* et son motif circulaire macabre, ou *Dracula* et son thème aux accélérations voluptueuses, étrangement irrésolues, ou le thème du grand requin blanc, dont l'ostinato de deux notes évoque l'écriture d'Herrmann

> (l'ostinato d'une note répétée par les cordes stridentes du meurtre de *Psychose*). (Berthomieu 2011, 584)

6 L'ultime partition pour le cinéma de Herrmann, *Taxi Driver* de Martin Scorsese, date également de cette période et le compositeur, décédé la veille de Noël 1975, ne verra jamais la sortie en salle d'*Obsession* ni de *Taxi Driver*, début 1976. Dans ce tableau qui concerne les années 1972-1979, on peut observer les points de rencontre entre les trois hommes – pour Williams, il ne s'agit que d'une sélection de quelques partitions marquantes.

Tableau 1

	Herrmann	**De Palma**	**Williams**
1972		*Get to Know Your Rabbit*	*Images* (Robert Altman)
1973	***Sœurs de sang***		*Le Privé* (Robert Altman)
1974	*Le Monstre est vivant* (Larry Cohen)	*Phantom of the Paradise*	*La Tour infernale* (John Guillermin et Irwin Allen)
1975			*Les Dents de la mer* (Steven Spielberg) *La Sanction* (Clint Eastwood)
1976	***Obsession***		*Missouri Breaks* (Arthur Penn) *La Bataille de Midway* (Jack Smight)
	Taxi Driver (Martin Scorsese)	*Carrie*	*Complot de famille* (Alfred Hitchcock)
1977			*La Guerre des étoiles* (*Star Wars* [8], George Lucas) *Rencontres du troisième type* (Steven Spielberg)
1978		***Furie***	
1979			*Dracula* (John Badham)

Productions croisées de Bernard Herrmann, Brian De Palma et John Williams (1972-1979). En gras, les collaborations au sein du trio.

7 Il semble que la figure tutélaire qui relie le trio est bien la figure hitchcockienne [9]. C'est ce que semble penser Vincent Haegele (2016, 102) : « Rien ne pourrait rapprocher De Palma, qui vit et travaille aux États-Unis, et Herrmann, le gentleman anglais dont la carrière semble s'être peu à peu arrêtée, rien si ce n'est l'ombre de Hitchcock lui-même. » On sait que la brouille naissante entre Herrmann et Hitchcock, culminant en 1966 avec la rupture au

sujet du *Rideau déchiré*, peut s'expliquer en partie par les conseils émanant du compositeur quant à la mise en scène ou à la place que doit occuper la musique [10]. Un des traits de la personnalité de Herrmann est rappelé par De Palma lorsqu'il évoque la réaction du maestro quand, lors de leur première rencontre, le réalisateur choisit de projeter des extraits de *Sœurs de sang* avec la musique de *Sueurs froides*, *Psychose* et *Pas de printemps pour Marnie* (1964). Herrmann aurait interrompu subitement la projection et menacé d'abandonner le projet avant même le début de la collaboration. Un « Vous n'êtes pas Hitchcock » aurait même été lancé [11].

8 Il paraît dès lors possible d'observer une continuité entre les partitions de Herrmann pour Hitchcock (la trilogie de référence, la plus souvent citée, correspond à *Sueurs froides* ; *La Mort aux trousses* [1959] ; et *Psychose* [12]) et la volonté de De Palma d'approcher le compositeur pour ses œuvres ouvertement référentielles – *Sœurs de sang* à *Psychose* et *Obsession* à *Sueurs froides*, avec en toile de fond *Fenêtre sur cour*, *Rebecca* (1940) ou encore *Marnie*. On peut noter également le souci de De Palma de prolonger en quelque sorte l'esprit de Herrmann dans ses exigences envers Pino Donaggio pour *Carrie* et John Williams pour *Furie*. S'il est vrai que, dans *Carrie*, ce sont avant tout la scène du bal (**extrait 1**) et ses ostinatos de cordes, ainsi que les accents brutaux de la manifestation des pouvoirs télékinétiques de l'héroïne (**extrait 2**), qui sont directement reliés à l'orchestre à cordes de Herrmann pour *Psychose*, dans *Furie*, Williams se place plus volontiers et peut-être plus aisément et plus profondément dans le sillage des partitions de Herrmann. Ce dernier reste pour lui un modèle de symphonisme auquel il aspire à la fin des années 1970 et que l'on peut entendre à des degrés divers dans ses partitions pour *Les Dents de la mer* (1975, puis dans *Les Dents de la mer, 2e partie* de Jeannot Szwarc en 1978), *Complot de famille* (1976), *Black Sunday* (John Frankenheimer), *La Guerre des étoiles* et *Rencontres du troisième type* en 1977, *Superman* (Richard Donner, 1978), *Dracula* (1979) puis *Les Aventuriers de l'arche perdue* (Steven Spielberg, 1981) ou encore *E.T., l'extra-terrestre* (Steven Spielberg, 1982). Ces partitions, qui remettent l'orchestre symphonique au centre de la musique de film et façonnent le style qui le rendra célèbre, partagent les mêmes influences que celles de

Herrmann, grand anglophile qui regarde autant du côté de Copland, Barber et Ives que de Britten, Delius, Elgar et Vaughan Williams [13].

9 Pour résumer le constat initial, la connexion se fait donc à plusieurs niveaux : *Sœurs de sang* n'est pas le premier film de De Palma, mais peut être considéré comme le film qui lance sa carrière, notamment après l'expérience traumatisante de *Get to Know Your Rabbit* en 1972 [14]. Sur les conseils de son monteur, Paul Hirsch, De Palma sollicite Herrmann pour ce film, puis pour *Obsession* qui est l'avant-dernier film du compositeur ; Williams met en musique, avec la bénédiction de Herrmann, le dernier film de Hitchcock (*Complot de famille*, en 1976). D'une certaine manière, une génération chasse l'autre – dans une dynamique de déférence et d'hommage. Et on comprendra donc que, plutôt que l'existence d'un héritage herrmannien chez Williams, qui semble avéré, ce sont surtout les modalités de manifestation de ce legs qu'il s'agit d'étudier à travers un exemple particulier, celui de *Furie*. Après une rapide présentation du film et de la musique emblématique de son générique, j'aborderai successivement trois scènes marquantes dans lesquelles la musique de Williams porte la marque de l'esthétique herrmannienne tout en développant un style plus personnel.

Furie et son générique

10 Sur un scénario de John Farris adapté de son propre roman publié en 1976, *Furie*, sorti sur les écrans américains en mars 1978, est l'unique collaboration entre Brian De Palma et John Williams. Dans la lignée de *Carrie*, quoique dans un genre moins horrifique, *Furie* [15] suit une adolescente, Gillian, qui découvre qu'elle possède des pouvoirs paranormaux de télépathie et de télékinésie :

> Jeune homme doté de pouvoirs télékinétiques, Robin est kidnappé par Childress, un agent qui a l'intention d'utiliser ses facultés comme force de dissuasion dans un chantage politique. Le père de Robin, Peter, veut à la fois retrouver son fils, qui le croit mort, et se débarrasser de Childress. La maîtresse de Peter, Hester, lui vient en aide en agissant comme espionne au sein de l'Institut Paragon où Robin a de toute évidence été gardé prisonnier. Avant de mourir de mort violente, Hester découvrira que Robin est psychiquement en phase avec une jeune femme dotée des mêmes pouvoirs que lui,

> Gillian. Cette dernière est ainsi capable de localiser le jeune homme. Mais rendu fou par les tests que lui a fait subir Childress, incapable de reconnaître son père lorsque celui-ci se présentera devant lui, Robin meurt et Peter se suicide par désespoir. Victorieux, Childress s'apprête à remplacer Robin par Gillian. Mais la jeune femme feint de coopérer pour mieux faire éclater sa vengeance. Usant de ses pouvoirs sur Childress, elle le fait littéralement exploser. (Blumenfeld et Vachaud 2019, 81)

11 Cette intrigue, qui ressort d'un thriller fantastique, se double d'une thématique politique et d'espionnage qui concerne principalement les protagonistes masculins et qui aborde des éléments à la fois légers, proches de la comédie (déguisement, parodie de course-poursuite…) et plus lourds (terrorisme, tourments psychologiques, flou temporel et géographique…). Ce problème de positionnement dans un genre précis est régulièrement relevé lorsqu'il s'agit de caractériser *Furie*. Par De Palma lui-même :

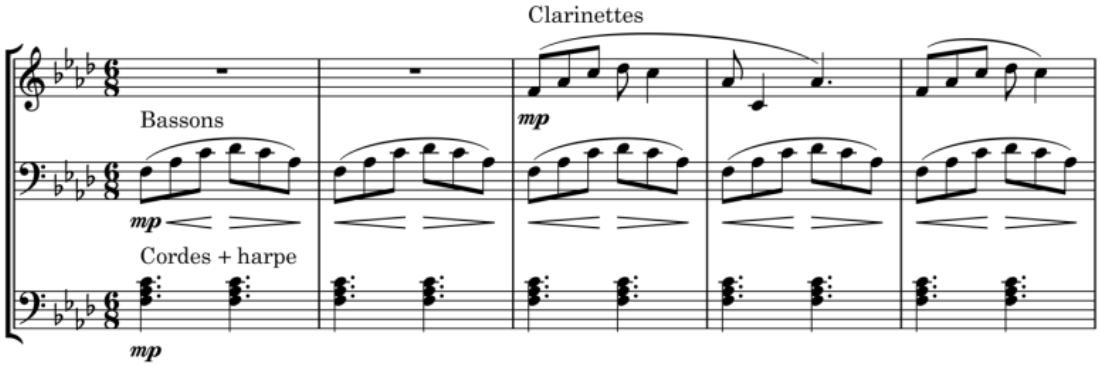
> Frank Yablans [m'avait] proposé [*Furie*] parce que le sujet se rapprochait de celui de *Carrie*. Le film abordait un univers scientifique avec lequel je me suis toujours senti en phase. Mais j'ai traité l'histoire comme celle d'un film de genre, m'efforçant de la rendre le plus fantastique possible. C'était un exercice de style, il n'y avait pas de message que je souhaitais particulièrement faire passer. (De Palma, dans Blumenfeld et Vachaud 2019, 80)

12 Après avoir remarqué que *Carrie* était considéré comme un classique du film d'horreur, Samm Deighan (2013) considère pour sa part que « *Furie* comporte bien quelques éléments horrifiques, mais ressemble surtout à un thriller policier avec des moments d'action, de comédie noire, de complot et de paranoïa [16]. » Cet univers multiple va permettre à Williams d'opérer des choix importants quant à la place de la musique dans le film, mais également de faire jouer sa palette de compositeur de façon originale.

13 Dès le générique d'ouverture (**extrait 3**) [17], qui déroule sobrement les crédits du film, l'arpège de *fa* mineur, ascendant puis descendant, avec la quinte brodée par la sixte mineure, rappelle immanquablement les arpèges du prélude de *Sueurs froides*, même si la structure de l'arpège diffère [18]. Le fait que la musique de Williams

ne soit le support d'aucune image, mais seulement d'un générique, augmente sa portée symbolique et non illustrative. Le motif arpégé récurrent entend ainsi rendre compte du film dans son ensemble, à la manière de nombreux *main titles* de Herrmann pour Hitchcock – l'ambiance du thème de *Psychose* est le plus souvent citée à ce propos.

Exemple 1



Furie, générique de début, incipit (exemple tiré de Zacharopoulos 2020, 70).

14 D'une certaine manière, on peut dire que, sur le plan harmonique et du contour mélodique, les arpèges de Williams s'inscrivent dans le sillon de ceux d'Herrmann déroulant son accord fétiche, parfois appelé « Hitchcock chord » (Brown 1982, repris dans Brown 1994, 148-174), un accord parfait mineur assorti d'une septième majeure, que Cécile Carayol qualifie d'« intrinsèquement lié à l'instabilité psychique des héros » (Carayol 2015, 92) et qui utilise un « miroir musical » ou une « spirale sonore » (« musical mirrors, sonic spirals », Blim 2013, 22)[19].

Exemple 2

Sueurs froides, prélude (générique de début), incipit.

15 La musique de *Sueurs froides* fait partie des partitions de Herrmann les plus étudiées [20], et je ne retiens ici que la régularité symétrique, rythmique et intervallique. Plusieurs traits herrmanniens sont repérables ici : le mouvement contraire ; les dissonances de septième et de seconde ; la réitération d'un motif, simplement décalé d'une seconde [21], ou répété un ton au-dessus ou en-dessous [22], comme dans le générique de *Sœurs de sang*.

Exemple 3

Sœurs de sang, générique de début, incipit.

16 L'utilisation extensive du thème principal de *Furie* dans cette configuration orchestrale – les bois et les saxophones accompagnant la clarinette solo, puis l'élargissement vers les cuivres et les cordes – ne se fait que dans les génériques de début et de fin. Pendant toute la durée du film, seules apparaissent les récurrences et développements de l'incipit de ce thème – variations habituelles de timbre, de rythme,

de tonalité, etc. L'arpège initial se voit ainsi inséré dans des contextes musicaux très variés, depuis son occurrence synthétique à découvert jusqu'à une déformation majorisée au calliope (« Death on the Carousel »), en passant par un appel du cor sur pédale ou un choral de cuivres (« Fog Scene ») ou encore une binarisation aux bois aigus et percussions (« Thru the Alley »), etc.

17 L'ennui avec un thème qui utilise des arpèges d'accords parfaits, c'est qu'il est immanquablement ancré dans un langage harmonique bien défini ; mais si l'enchaînement de ces accords se fait tortueux et volontairement imprévisible, la sensation ressentie passe de celle de stabilité à celle d'un malaise. C'est le cas pour les relations de tierce utilisées systématiquement par Williams dans la construction du thème principal de *Furie* et qu'on peut repérer à d'autres endroits de son œuvre filmique [23]. Accord de *fa* mineur vers *ré* bémol mineur ; *ré* bémol mineur vers *mi* mineur ; *mi* bémol mineur vers *fa* dièse mineur : ces relations bien connues en harmonie tonale de notes communes et de relations médiantiques, apparaissent ici dans un ordre qui semble imprévisible et qui ne concernent que des accords parfaits mineurs. La stabilité rythmique et l'équilibre mélodique symétrique du thème semblent donc contredites par des relations harmoniques plus surprenantes et produisant une certaine incertitude tonale.

18 En outre, le fait que l'accompagnement énonce un élément répétitif, repris d'ailleurs par la mélodie, assure son ancrage immédiat et définitif dans la mémoire du spectateur. Il assure donc la capacité de le reconnaître et de le suivre, ce qui en fait un excellent thème, ductile en tant que mélodie à l'avant de l'orchestre, ou comme thème secondaire, contrechant, voire pur accompagnement. L'idée générale de Williams est donc d'utiliser le motif de tête de ce thème comme élément récurrent pour l'ensemble du film, dont il peut représenter, par la malléabilité de son aspect, les différentes facettes [24]. À cet égard, le fait que le générique de début soit construit en *crescendo*, et s'achève sur *do*, comme la musique des dernières images du film, montre la tentative de mise en correspondance entre le niveau microstructurel du générique et le niveau macrostructurel du film dans son ensemble. Il est par ailleurs intéressant de noter que, si ce thème n'est pas à proprement parler un *leitmotiv* associé à un personnage, il serait d'une certaine manière un *leitmotiv* filmique, un

pur motif musical répété, que Williams va pouvoir aisément exploiter dans des hauteurs, des timbres et surtout des contextes différents. En effet, sa grande flexibilité et versatilité rythmique, tonale, orchestrale et audiovisuelle plaide pour une caractérisation comme *leitmotiv*. Et il semble que ce procédé corresponde à une pratique herrmannienne. Vincent Haegele se range à cet avis, lui qui a noté l'absence dans *Sueurs froides* de thèmes rigoureusement associés à des personnages (sauf peut-être le thème de Madeline), et qui poursuit :

> Dans *Obsession*, le principe [d'absence de *leitmotiv*] est poussé encore plus loin. Là aussi, nulle trace de *leitmotiv*, mais un seul et même motif obsédant confié d'abord à l'orchestre tout entier et à l'orgue, puis repris en écho par le chœur. Le motif se compose en tout et pour tout de deux accords possédant la même fondamentale, simplement dégradé d'une seconde majeure. (Haegele 2016, 114)

19 Le rapprochement fréquent opéré entre le thème conducteur filmique et le *leitmotiv* wagnérien, bien que tentant, ne tient pas l'analyse précise que l'on peut en faire. Chloé Huvet en scelle le sort dans un chapitre de son ouvrage sur *Star Wars* (Huvet 2022, 65-92), en affirmant qu'il faut se garder de rapprocher systématiquement le *leitmotiv* filmique du *leitmotiv* wagnérien, puisque la nature même du médium filmique va à l'encontre de la continuité recherchée par Wagner et des dimensions tentaculaires des opéras de Wagner. Mais, en soulignant la « malléabilité référentielle du *leitmotiv* » (74) et en repérant des « glissements référentiels et [la] transférabilité des motifs à grande échelle » (77), Huvet décrit dans le même temps la possibilité d'existence de thèmes conducteurs filmiques, caractérisés par une malléabilité intrinsèquement musicale et par des glissements référentiels nombreux. Dans un entretien avec Royal S. Brown, Bernard Herrmann semble aller dans le même sens, en mettant à mal le « système des *leitmotiv* » au profit du motif bref ou de la phrase courte [25] :

> Je pense que la phrase courte présente certains avantages. Je n'aime pas le système des *leitmotiv*. La phrase courte est plus facile à suivre pour un public qui n'écoute qu'avec une demi-oreille. N'oubliez pas que le mieux que le public fait, c'est une demi-oreille. Vous savez, la raison pour laquelle je n'aime pas ce genre de mélodies, c'est qu'une

> mélodie doit faire huit ou seize mesures, ce qui vous limite en tant que compositeur. Une fois que vous avez commencé, vous devez terminer – huit ou seize mesures. Sinon, le public ne comprend pas de quoi il s'agit. Cela revient à mettre des menottes à soi-même [26]. (Brown 1994, 291-292)

20 Une vingtaine d'apparitions du thème de *Furie* peuvent ainsi être dénombrées, montrant son hégémonie musicale et en même temps son incroyable versatilité, car il apparaît toujours différent ; tant et si bien que les autres thèmes en sont vraiment réduits à la portion congrue – notamment un thème vif et enjoué associé à Gillian, et un autre plus sobre attribué à Hester. Ses deux premières utilisations inscrivent définitivement le thème dans le récit. Après la scène d'ouverture au Moyen-Orient en 1977, où Robin se fait enlever par Childress et que Peter est laissé pour mort (le tout sans musique, même si un *cue*, intitulé « Out of the Water », avait été écrit par Williams), on découvre Gillian à Chicago en 1978, accompagnée de son amie LaRue (jouée par Melody Thomas [27]). Cette dernière lui fait réviser sa leçon d'histoire, mais le nom que Gillian cherche (celui de l'homme politique belge Paul-Henri Spaak) ne lui revient pas, jusqu'à ce qu'elle croise le personnage joué par William Finley, Raymond Dunwoodie, dont elle trouve le nom comme par magie, pensant que son amie le lui a soufflé (09:35). Ses talents cachés de médium nous apparaissent alors, à travers la présence fugitive du thème au synthétiseur ARP, dont le timbre synthétique glissé n'est pas sans rappeler celui du thérémine, fréquemment utilisé pour évoquer des phénomènes paranormaux, les extraterrestres, les éléments fantastiques ou fantomatiques, etc. Herrmann en fait d'ailleurs une utilisation remarquée dans le film de Robert Wise, *Le Jour où la Terre s'arrêta…*, en 1951 [28]. Sa deuxième apparition (17:13) a lieu lors d'une expérience de télékinésie menée par Hester (Carrie Snodgress) et Ellen Lindstrom (Carol Eve Rossen), où Gillian perçoit un flash très perturbant [29]. Et il possède ici une qualité timbrale complètement différente des clarinettes qui l'énonçaient originellement dans le générique de début. Renforcé par son énoncé dans des timbres distincts, le thème est donc d'emblée associé aux phénomènes paranormaux – don médiumnique et télékinésie – et semble devoir varier de façon incessante, au gré de l'action.

Déjà-vu et déjà-entendu : la scène de l'escalier

21 Ironie de l'histoire, le plagiat ou la paraphrase souvent reprochés à De Palma dans son maniérisme vis-à-vis de Hitchcock, peuvent se reporter de façon parallèle sur l'attitude de Williams vis-à-vis de Herrmann – car tout est, finalement, affaire de transmission et d'héritage. Et quand le contexte de ces rencontres est façonné par un film où le déjà-vu, la réminiscence, le souvenir, le « retour à », l'obsession, sont des thèmes importants, le « déjà-entendu » peut s'avérer une manière de faire tout à fait efficace.

22 Ainsi, une première apparition d'ampleur de l'univers herrmannien chez Williams peut s'entendre lors de la première vision nette de Gillian, qui se produit lorsqu'elle trébuche dans l'escalier et se rattrape à la main du Dr Jim McKeever (Charles Durning). La parenté avec *Sueurs froides*, qui semble évidente, se situe à plusieurs niveaux :

- dans le lieu de l'escalier, même s'il n'est pas ici question d'acrophobie comme dans *Sueurs froides*, mais d'un pas de danse disgracieux qui déstabilise Gillian ;
- dans le fait que la scène perçue par Gillian dans sa vision concerne la chute (de Robin) d'un point élevé, même s'il est question ici de défenestration, et non de l'ouverture sur le vide du clocher d'une église ;
- dans le tournoiement rotatif opéré par la caméra, comme dans l'escalier de *Sueurs froides* ;
- dans les *jump cuts* [30] qui produisent un effet zoom rapide [31] ;
- enfin, dans la parenté musicale avec le thème principal de *Sueurs froides* [32].

23 En effet, la mise en musique de Williams, contenue dans le *cue* « Vision On the Stairs », propose, à l'instar du thème principal de *Sueurs froides*, un élément bref et répétitif – sorte de miroir du thème principal, avec demi-ton et arpège, dont l'inversion tend à figurer le passage vers un événement passé, antérieur. Divisée en trois moments, la séquence musicale débute par la vision déclenchée par le contact des deux mains, lorsque McKeever rattrape

instinctivement Gillian qui a malencontreusement trébuché dans les escaliers.

Figure 1

Furie, les mains de McKeever et de Gillian entrent en contact (47:40).

© 20th Century Fox

24 Au fur et à mesure que la vision se déploie, la caméra tourne autour de Gillian, dans la transposition tournoyante d'une danse – qui était le sujet abordé par les deux personnages juste avant cette séquence. La caméra suit le mouvement enveloppant du motif musical, avec des plans alternés sur la main de McKeever, élément déclencheur de la vision : début de la musique, accentué, à 47:40, répétition de l'accent synchronisé à 47:48, puis de nouveaux plans à 47:55 et 48:04 avant la blessure originelle et explicative à 48:19 que le toucher de Gillian ne fait que raviver et rouvrir. Le double motif descendant associé à Gillian, constitué d'un demi-ton suivi d'une tierce mineure (*mi* bémol - *ré* - *si* puis *do* - *si* - *sol* dièse), surplombé par le contrechant du piccolo, devient de plus en plus présent jusqu'à saturer la texture dans un grand *crescendo*. Ici, l'utilisation de la musique semble donc très proche de *Sueurs froides*.

Figure 2

Furie, vision de Gillian (47:59).

© 20th Century Fox

25 Le second moment, aboutissement du *crescendo*, correspond à la défenestration de Robin, où le tournoiement atteint son apogée, avant la troisième et dernière section, au moment de la séparation des mains.

Figure 3

Furie, les mains se séparent alors que la vision prend fin (48:21).

© 20th Century Fox

26 On assiste alors au retrait immédiat de la musique, tout à coup mixée beaucoup plus bas que la réplique de Gillian, apeurée à la fois par la blessure qu'elle a infligée involontairement au docteur, et par la vision de l'accident de Robin : « Don't touch me anymore, don't touch me ! ».

La scène de ralenti comme poème symphonique

27 La seconde étude de cas concerne le passage le plus célèbre du film, l'évasion de Gillian de l'Institut Paragon, avec la complicité d'Hester, qui donne lieu à une scène de ralenti [33], technique qu'affectionne particulièrement De Palma, qui l'utilise dans de nombreux films [34]. La scène correspond au *cue* « Gillian's Escape ». De Palma confie à Paul Mandell, à propos de l'utilisation du ralenti dans cette séquence :

> Je pense que [le ralenti] rend les choses vraiment poétiques et romantiques, et c'est aussi très bien pour intensifier le drame. C'est particulièrement intéressant pour les plans de réaction parce que cela leur donne beaucoup d'impact. J'ai choisi de l'utiliser pour la

> mort d'Hester car c'était la mort la plus émouvante du film. Je voulais aussi le structurer autour de son point de vue – elle est heureuse et euphorique et puis *bang*, la voiture la heurte [35]. (Mandell 1978/2003, 51-52)

28 La scène (**extrait 5**) se découpe, de mon point de vue, en onze parties car la musique débute en fait, de façon presque imperceptible, au moment de l'ouverture par Hester de la porte de derrière à l'aide de la carte magnétique qu'elle a fait mine de chercher pendant plusieurs minutes – élément déterminant de la mise en scène censé aider Gillian à s'échapper, alors qu'elle-même simule une grande apathie pendant son petit déjeuner. Williams propose ici un véritable poème symphonique qui semble illustrer la totalité de la scène au ralenti, dont la très grande majorité des bruits sont effacés, laissant à la musique un primat hégémonique, uniquement perturbé par certains éléments déterminants de l'action. Le temps musical prend ainsi le dessus sur la temporalité ralentie du film, comme si le maintien et la coïncidence de deux temporalités différentes pouvaient faire ressentir au spectateur une perception altérée et schizophrénique de la réalité telle que vécue par Gillian. Le sous-texte est aussi présent, comme une sorte de courant sous-jacent : la musique ne se contente pas d'accompagner la scène que l'on observe lorsqu'elle est diffusée, mais véhicule également la tension inhérente à la destinée générale de Gillian (et, de façon corollaire, celle de Robin) et aux péripéties mouvementées dont elle est la victime. Voici les onze parties, rapidement décrites du point du vue visuel et musical.

1 — 01:21:06
Accords tenus aux cuivres, en léger crescendo jusqu'à l'accent de *mickey-mousing* (chute des colis poussés volontairement par Hester). Motif principal utilisé comme questionnement, comme élément interrogatif, aux bois (flûte). Puis cordes tenues et légèrement pulsées dans le grave, pour créer la tension de l'attente (quand Gillian se décidera-t-elle à bouger de sa chaise ? nous demandons-nous avec Hester).

2 — 01:22:15
Envol littéral de Gillian qui s'évade, suivie de Hester – la vélocité de Gillian est rendue à la fois féérique et presque irréelle par le début du ralenti. Petite harmonie [36], motif de Gillian aux cordes, chatoiement de la harpe et des percussions aiguës.

Figure 4a

Furie, évasion de Gillian (01:22:23).

© 20th Century Fox

Hester chute après avoir percuté un gardien. Cette première chute incongrue et sans gravité préfigure sa mort imminente.

3 — 01:22:49
Juste avant le crissement de pneus [37], mise en place d'un ostinato aux cordes, en *pizzicato*, ponctué par les notes répétées aux cuivres, en question-réponse. Hester se relève et se remet à courir, ce qui nous permet de continuer à

suivre Gillian depuis son point de vue, alors que la voiture menaçante effectue son demi-tour.

Figure 4b

Furie, Gillian vue par Hester (01:23:07).

© 20th Century Fox

4 — 01:23:03
Le second crissement de pneus et le coup de klaxon ramènent le thème de l'envol et de l'évasion, car nous revenons sur Gillian, et adoptons son point de focalisation – donc la fuite paraît possible. Mais l'arrivée d'un joggeur, depuis un autre point de vue en plan fixe, semble menacer cette issue heureuse.

5 — 01:23:28
Le bruit de la voiture passant outre la barrière, initiant un rythme iambique (avec valeur longue accentuée) aux cordes tandis que les cuivres énoncent un motif de quatre notes (un arpège descendant suivi d'une sixte ascendante, sorte de miroir du motif principal). La voiture fonce sur Gillian,

tandis qu'on aperçoit pour la première fois la voiture jaune dans laquelle attend Peter.

Figure 4c

Furie, la voiture fonce sur Gillian (01:23:38).

© 20th Century Fox

Les timbales participent à l'emballement et au *crescendo*, et la phrase répétée des cuivres se fait de plus en plus longue, sur un modèle stravinskien d'accumulation, au fur et à mesure que le plan se resserre sur l'arme à feu que tient Peter, jusqu'au coup de feu.

6 — 01:23:54
Coup de feu. Pédale de cordes (*mi* aigu). Les éléments chromatiques, octaviés, ressemblent au traitement de Morricone pour la scène de la gare dans *Les Incorruptibles*. « Watch out » muet de Peter, qui ne peut empêcher la projection de Hester.

7 — 01:24:06
Projection de Hester dans le pare-brise. La musique se fait plus emphatique avec la domination des cordes. Une formule cadentielle entraîne le demi-tour de Gillian.

Figure 4d

Furie, Hester est projetée dans le pare-brise (01:24:08).

© 20th Century Fox

8 — 01:24:18
Demi-tour de Gillian qui se rend compte du drame. Le mode 3 de Messiaen, tronqué (appelé aussi échelle nonatonique) apparaît ici dans une forme descendante, propre à exprimer la tristesse, la mort, le deuil [38]. Visages de lamentation, effroi, pleurs.

Figure 4e

Furie, Gillian se rend compte du drame (01:24:28).

© 20th Century Fox

9 — 01:24:45
Peter sort de sa voiture. Sur fond de notes répétées, les cors rappellent le thème principal, avec un contrechant chaotique et acrobatique des cordes, montrant la confusion extrême des personnages. Le joggeur (le dangereux Robertson) s'approche en courant et finit par empoigner Gillian, accompagné par une ascension de la ligne mélodique.

Figure 4f

Furie, Robertson empoigne Gillian (01:25:21).

© 20th Century Fox

10 — 01:25:28
Après le plan sur le visage ensanglanté de Hester en *jump cuts*, le temps se fige sur une note aiguë tenue (*ré* bémol). Se produisent alors les coups de feu de Peter sur Robertson. Pour trois d'entre eux sur quatre, ils sont synchronisés avec les accents des cors (aigu/grave en alternance). Puis la ligne mélodique redescend, comme la tension lorsque Peter emporte Gillian dans ses bras.

Figure 4g

Furie, Peter emporte Gillian (01:25:59).

© 20th Century Fox

11 — 01:25:53
Une arabesque des bois a ramené le thème aux cordes. Transition vers le bus qui roule de nuit. La musique s'interrompt dans la tonalité de *do* mineur (01:26:33) quand on découvre Peter puis Gillian dans le bus.

29 La construction rhapsodique de ce *cue* de plus de cinq minutes présente la réutilisation des motifs principaux (associés à la furie et à Gillian) dans le cadre d'une scène d'ampleur où la musique, par l'artifice du ralenti, acquiert une importance particulière. Jouant sur le retour des éléments connus et la nouveauté de la conduite de la scène qui se déploie sous nos yeux, Williams fait fonctionner à plein la répétition des motifs de proche en proche, à la manière de Herrmann : réitération immédiate d'un élément énoncé – comme on peut l'entendre dans de nombreuses scènes de *Sueurs froides* ou, par exemple, dans la scène du mont Rushmore de *La Mort aux trousses*. De même, il utilise la confrontation d'éléments dans des registres

opposés, tels que les bois aigus (piccolo, flûte) contre les cuivres graves (tuba, trombone).

L'apothéose finale

> Je suis un styliste avant tout, j'adore voir des scènes d'action et c'est pour ça que je conclus souvent mes films par une apothéose de violence. C'est comme en musique, il y a un crescendo, la tension monte, et je sais très bien faire ça. (Blumenfeld et Vachaud 2019, 84)

30 La scène finale de *Furie* (**extrait 6**) illustre parfaitement les propos de De Palma, et la correspondance musicale dont il parle fonctionne à plein, grâce au travail de Williams. Après le monologue de Childress qui tente d'amadouer Gillian pour qu'elle remplace Robin comme sujet d'expérimentation, celle-ci se contente, dans l'étreinte avec le personnage machiavélique, de lui baiser les yeux. La musique débute au moment où les *jump cuts* révèlent le saignement instantané que Gillian a provoqué (01:48:50). Toujours silencieuse – sa parole se limitera à un simple « You go to hell ! » final –, Gillian manie alors pendant deux longues minutes la furie que lui a transmise Robin à sa mort [39].

31 La montée en puissance progressive de la musique assure deux fonctions principales : combler le vide induit par la rupture de communication entre les deux personnages (limitée à des cris de colère et d'effroi de Childress, et à l'ultime parole vengeresse de Gillian) et représenter le caractère inéluctable de la mise à mort de Childress. Pour ce faire, le compositeur use de deux procédés : l'absence de mélodie, qui laisse place à de courtes figures rythmiques ; le langage chromatique, qui crée une instabilité tonale. Cette déstabilisation de la tonalité renvoie à la propre démarche hasardeuse et aveugle de Childress, qui chute puis ressent la puissance de la furie l'atteindre au plus profond de son être. Ainsi, la progression de la musique par demi-tons dessine ce parcours hésitant mais inéluctable, tandis que l'accumulation progressive d'instruments, majoritairement dans le timbre des cordes, accroît l'intensité de la scène – procédé utilisé également par Herrmann. L'arrivée des cors puis du thérémine rappelle les couleurs privilégiées par Herrmann. Autre trait partagé par les deux compositeurs et qui

est mis au jour ici : l'absence de synchronisme direct et de *mickey-mousing*. La musique tend à accompagner l'action sans être redondante – une vertu cardinale dans cette scène exagérée où la situation excessivement tragique est mise en scène dans une violence débridée aux effets si hyperboliques qu'ils pourraient susciter autant la stupéfaction que le rire.

32 Dès le début du *cue*, le rythme pointé adopté par Williams peut faire penser à l'incipit de la *Cinquième Symphonie* de Chostakovitch (1934), dans un langage néoclassique qui fait la part belle aux cordes.

Exemple 4

Furie, début du *cue* final.

33 L'arrivée de la pédale de basse sur *mi* (01:49:29) correspond à l'entrée des percussions, et des bois et cuivres graves (bassons, contrebasson, trombones), juste après celle des cors (01:49:22). C'est le moment choisi pour l'énoncé du motif de la furie, entonné par deux trombones dans le médium grave et modifié de façon dynamique par un vigoureux rythme pointé. Le timbre et la puissance inédits de cette occurrence pourraient représenter l'évolution du personnage de Gillian qui, depuis la timide découverte de ses capacités jusqu'à l'ultime utilisation de son pouvoir, a acquis progressivement le contrôle de la furie et entend bien en user de façon meurtrière et vengeresse.

34 Dans le moment qui précède le « You go to hell ! », l'harmonie, toujours fondée sur une pédale de *mi*, se stabilise sur *do* mineur aux voix supérieures (01:49:35). Les hautbois et clarinettes énoncent d'ailleurs une variation de l'arpège de la furie (*sol* - *do* - *mi* bémol - *fa* - *mi* bémol) qui produit un enrichissement de l'harmonie, visible par l'arpège des cordes : *la* - *do* - *mi* bémol - *sol* -*si*, contenant le *Hitchcock chord*.

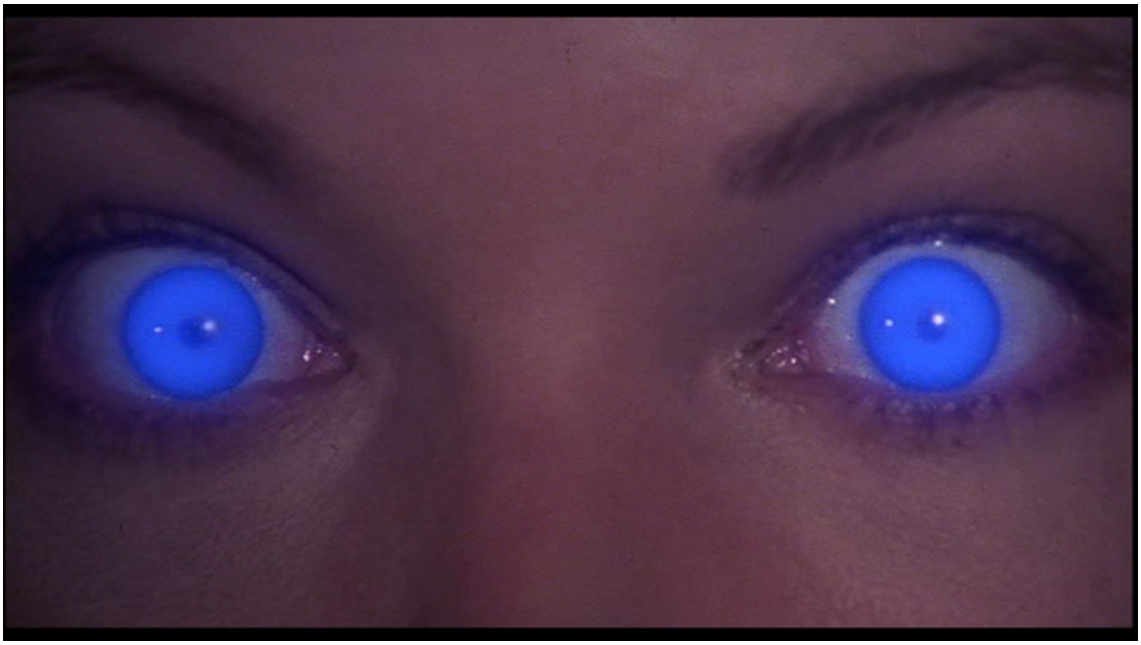
Exemple 5

Furie, *cue* final, arrivée du thème de la furie.

35 Les convulsions de Childress, conséquences de la résolution de Gillian de l'envoyer en enfer, correspondent au déplacement du centre tonal vers *do* (d'abord par l'alternance d'un accord augmenté *do* - *mi* - *sol* dièse - *si* et d'un accord situé à distance de triton *fa* dièse - *do* - *mi*) et à l'entrée du synthétiseur. La fin semble proche : l'harmonie est parvenue à sa tonalité finale (*do*) mais se montre ouvertement dissonante (demi-tons, fausses octaves, tritons, accords augmentés), les effets intérieurs de la furie ont été convoqués par la

cellule matricielle et par le synthétiseur, et le temps de Childress semble compté – pulsé et comme décompté qu'il semble être par les contretemps des instruments graves et des timbales. Williams ajoute à ce dispositif les timbres des *chimes* et de l'orgue qui signent le style horrifique. Enfin, l'arrivée massive des six cors en trémolos, correspondant à une accélération définitive du tempo, se fait sur les yeux bleus de Gillian et sur un motif répétitif de quatre accords (*si* bémol mineur / *ré* bémol mineur / *do* mineur / *mi* bémol mineur), que couvre presque totalement l'ultime cri d'effroi de Childress (01:50:05).

Figure 5



Furie, les yeux de Gillian s'illuminent en bleu (01:50:04).

© 20th Century Fox

Exemple 6

Furie, *cue* final, début de la partie *Subito presto*.

36 La réitération intensive de ce motif d'accords mineurs (cette minorisation généralisée a été repérée dès le générique) fait immanquablement penser aux motifs de prédilection de Herrmann, celui de *Sœurs de sang* notamment. C'est sur cette répétition que débutent les treize explosions de Childress, dans une fanfare de plus en plus assourdissante. L'harmonie de *ré* bémol majeur, qui a été introduite sur la dominante *sol*, se superpose à la tonique *do* sur l'ultime plan, au ralenti, de la tête de Childress volant dans les airs. L'accord joue alors le rôle d'une appoggiature dissonante qui, ménageant un moment libéré de toute pulsation autre que les trémolos et *glissandi*, se résout triomphalement sur l'accord final de *do* majeur.

Exemple 7

Furie, *cue* final, dernières mesures de la coda.

Conclusion

37 Inscrite volontairement dans la lignée de l'écriture de Herrmann, selon le souhait de De Palma, la musique de Williams pour *Furie* manifeste l'utilisation de certains procédés issus du langage de Herrmann : *ostinato*, éléments répétitifs de proche en proche, cordes incisives, cuivres en avant, opposition des registres. Les partitions de Herrmann pour Hitchcock témoignent, selon Daniel Golding, de ces caractéristiques musicales dominées par l'abandon de la mélodie au profit d'une utilisation intensive de la répétition et du *leitmotiv* filmique.

> Les idées musicales remarquables présentes dans les *scores* hitchcockiens de Herrmann mettent souvent l'accent sur la répétition interne. Souvent, des sections de la musique de Herrmann consistent en une courte idée répétée de différentes manières ; utilisé d'une part pour masquer partiellement cette répétition, mais d'autre part pour favoriser le suspense et l'ambiance obsessionnelle et le mouvement cyclique de chutes, de poursuites ou de voyages que l'on retrouve souvent chez Hitchcock. Les plus notables de ces stratégies répétitives sont le chromatisme et l'instrumentation [40]. (Golding 2011)

38 Or, en parallèle de ces éléments indéniablement hérités de Herrmann, le langage propre au style de Williams se fait également jour (chatoiement de la harpe, renforcement des percussions, inclination empathique de la musique), qui le place dans la lignée directe des compositeurs sensibles à l'orchestration au service de la tension psychologique des films. Et si *Furie* semble la partition de Williams la plus immédiatement et éminemment herrmannienne, on peut observer que des graines de cet héritage avaient été semées dans des films des années 1970 sur lesquels Williams avait travaillés, et dans lesquels il mettait déjà en œuvre des procédés de variation et de malléabilité des motifs. En effet, pour *Le Privé* (1973), Robert Altman a demandé au compositeur d'écrire une chanson qui serait réutilisée et apparaîtrait sous des aspects différents tout au long du film :

> La musique était une très bonne idée – qui revient entièrement à Bob. Il a dit : « Est-ce que ça ne serait pas génial s'il y avait une chanson, une seule chanson omniprésente, interprétée de façons différentes ? » Nous allions chez un dentiste, dans un ascenseur et il y avait cette musique partout, irritante. Elle était là, dans tous les interstices, presque comme un motif que l'on décline à l'infini. Je pense que c'est totalement unique. (John Williams, cité dans Zuckoff 2021, 270)

39 Auparavant, pour *Images*, Williams avait également usé de techniques de tension psychologique par les cordes et percussions (par exemple le *cue* « Reflections » [**extrait 7**]), comme dans *La Sanction* (Clint Eastwood, 1975, *cue* « Up the Drainpipe » [**extrait 8**]) ou *Rencontres du troisième type* (par exemple le *cue* « Climbing the Mountain » [**extrait 9**]) – quelques exemples d'une filiation qu'il serait intéressant de repérer dans d'autres œuvres de la filmographie williamsienne. Car dans *Furie*, comme cet article a tenté de le montrer, l'héritage herrmannien est donc assumé, tout en étant dilué, en quelque sorte, dans la sûreté stylistique déjà affirmée de Williams qui, presque au même moment que la mort de Herrmann en 1975, semblait assez mûr pour en assimiler et en déployer les codes et les recettes de façon personnelle.

BIBLIOGRAPHIE

Beffa, Karol. *Bernard Herrmann*. Arles : Actes Sud, 2024.

Berthomieu, Pierre. *Hollywood moderne. Le temps des voyants*. Pertuis : Rouge Profond, 2011.

Blim, Dan. « Musical and Dramatic Design in Bernard Herrmann's Prelude to *Vertigo* (1958) », *Music and the Moving Image* 6, nº 2 (été 2013) : 21-31. DOI : 10.5406/musimoviimag.6.2.0021.

Blumenfeld, Samuel et Laurent Vachaud. *Brian De Palma*. Paris : Carlotta Films, 2019.

Brown, Royal S. « Herrmann, Hitchcock, and the Music of the Irrational », *Cinema Journal* 21, nº 2 (printemps 1982) : 14-49. DOI : 10.2307/1225034.

Brown, Royal S. *Overtones and Undertones. Reading Film Music*. Los Angeles : University of California Press, 1994.

Broxton, Jonathan. « John Williams Reviews 1970-1974 ». *Movie Music UK*, 8 février 2022. Consulté le 31 janvier 2024, https://moviemusicuk.us/2022/02/08/john-williams-reviews-1970-1974.

Bushard, Anthony. « Waging the Peace: Bernard Herrmann and *The Day the Earth Stood Still* ». *College Music Symposium* 49/50 (2009/2010) : 314-326.

Carayol, Cécile. « Correspondances musicales série-cinéma : Bernard Herrmann et les reflets fantastiques de *Twilight Zone* », dans *Musiques de séries télévisées*, sous la direction de Cécile Carayol et Jérôme Rossi, 91-108. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2015.

Carayol, Cécile. *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

Deigham, Samm. « The Fury (UK Blu-Ray Review) ». *Diabolique magazine*, 2 novembre 2013. Archive consultée le 14 mars 2025 : https://web.archive.org/web/20210613170317/https://diaboliquemagazine.com/fury-uk-blu-ray-review.

De Palma, Brian. « Murder by Moog: Scoring the Chill ». *Village Voice*, 11 octobre 1973.

Durafour, Jean-Michel. *Brian De Palma. Épanchements : sang, perception, théorie*. Paris : L'Harmattan, 2013.

Elley, Derek. « The Film Composer: John Williams », *Films and Filming* 24, nº 10 (juillet 1978) : 20-24. Archive consultée le 31 janvier 2024 : http://www.jw-collection.de/misc/interview/elley.htm.

Golding, Daniel. « "A Series of Emotional Remembrances" : Echoes of Bernard Herrmann ». *Refractory : A Journal of Entertainment Media* 19 (2011). Archive consultée le 31 janvier 2024 : https://web.archive.org/web/20191015060907/http://refractory.unimelb.edu.au/2011/08/01/%E2%80%9Ca-series-of-emotional-remembrances%E2%80%9D-echoes-of-bernard-herrmann-daniel-golding.

Haegele, Vincent. *Bernard Herrmann. Un génie de la musique de film*. Paris : Minerve, 2016.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique*. Star Wars, *d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022.

John, Antony. « "The Moment That I Dreaded and Hoped For" : Ambivalence and Order in Bernard Herrmann's Score for *Vertigo* ». *The Musical Quarterly* 85, nº 3 (automne 2001) : 516-544.

Langlois, Philippe. *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma*. Paris : MF, nouv. éd. 2022 [2012].

Lehman, Frank. « Complete Catalogue to the Themes of *Star Wars*. A Guide to John Williams's Musical Universe ». *Frank Lehman*, actualisé en mars 2023. Consulté le 31 janvier 2024, https://franklehman.com/wp-content/uploads/2023/03/Star-Wars-Thematic-Catalogue-1.pdf.

Lerouge, Stéphane. « En conversation avec John Williams ». Livret accompagnant le coffret *The Legend of John Williams*, Panthéon/Universal, 5399198, 2023.

Mandell, Paul. « Brian De Palma Discusses *The Fury* ». *Filmmakers Newsletter*, mai 1978, reproduit dans Laurence F. Knapp (dir.), *Brian De Palma. Interviews*, Jackson : University Press of Mississippi, 2003. Également en ligne, dans le livret de la réédition DVD chez Arrow, consulté le 31 janvier 2024, https://s1.thcdn.com/design-assets/documents/arrowfilms/The Fury.pdf.

Murphy, Scott. « Three Audiovisual Correspondences in the Main Title for *Vertigo* », *Music Theory Online* 28, nº 1 (mars 2022). DOI : 10.30535/mto.28.1.6.

Schneller, Tom. « Death and Love : Bernard Herrmann's Score for *Vertigo* », *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 1, nº 2 (avril/septembre 2005) : 189-200.

Schneller, Tom. « Easy to Cut. Modular Form in the Film Scores of Bernard Herrmann », *The Journal of Film Music* 5, nºs 1-2 (2012) :127-151. DOI : 10.1558/jfm.v5i1-2.127.

Schneller, Tom. « Out of Darkness: John Williams's *Violin Concerto* », dans *John Williams. Music for Films, Television and the Concert Stage*, sous la direction d'Emilio Audissino, 343-374. Turnhout : Brepols, 2018.

Schneller, Tom. « Unconscious Anchors: Bernard Herrmann's Music for *Marnie* », *Popular Music History* 5, nº 1 (2010) : 55-104. DOI : 10.1558/pomh.v5i1.55.

Smith, Steven C. A *Heart at Fire's Center. The Life and Music of Bernard Herrmann*. Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, nouv. éd. 2002 [1991].

Smith, Steven C. et William Stromberg. « Legacy Conversations : Steven C. Smith and William Stromberg ». *The Legacy of John Williams*, 10 juin 2021. Consulté le 14 mars 2025, https://thelegacyofjohnwilliams.com/2021/06/10/steven-c-smith-william-stromberg-podcast.

Sullivan, Jack. « Bernard Herrmann : Hitchcock's Secret Sharer », dans *Partners in Suspense. Critical Essays on Bernard Herrmann and Alfred Hitchcock*, sous la direction de Steven Rawle et Kevin J. Donnelly, 10-23. Manchester : Manchester University Press, 2017.

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

Vertlieb, Steve. « Hermann and Hitchcock. *The Torn Curtain* ». *Midnight Marquee Magazine*, nº 65-66, 2002. Reproduction en ligne consultée le 31 janvier 2024 : http://www.bernardherrmann.org/articles/misc-torncurtain.

Zacharopoulos, Konstantinos. « Musical Syntax in John Williams's Film Music Themes », dans *Contemporary Film Music. Investigating Cinema Narratives and Composition*, sous la direction de Lindsay Coleman et de Joakim Tillman, 237-262. Londres : Palgrave Macmillan, 2017. DOI : 10.1057/978-1-137-57375-9_15.

Zacharopoulos, Konstantinos. *Η κινηματογραφική μουσική του John Williams (1975-2018). Μελωδία, αρμονία, μορφολογικά πρότυπα και θεματική ενότητα* [*La musique de film de John Williams (1975-2018). Mélodie, harmonie, archétypes formels et unité thématique*]. Thèse. Université d'Athènes, 2020.

Zuckoff, Mitchell (dir.). *Robert Altman. Une biographie orale*. Trad. par Francesca Pollock. Paris : G3J, 2011 [2009].

NOTES

1 *Furie*, 40:39. Les indications de minutage sont celles de l'édition DVD, Paris : CBS Fox vidéo, Fox Pathé Europa, n° éditeur 109745, 2002.

2 Sauf mention contraire, toutes les traductions ont été réalisées par mes soins. « How did your most recent score, *The Fury*, come about ? / Well, I'd admired Brian De Palma's last few films, particularly *Obsession*, which had a Bernard Herrmann score I liked very much (so like *Vertigo*). And I thought Brian had served Herrmann's music better than anyone in so many years. I wrote to him and thanked him for that. Later I met him—in the interim Bernard Herrmann had died—and we talked about Benny and it turned out that Brian was a very close of Steven Spielberg (whose girlfriend, Amy Irving, is a star of the picture). One day Brian burst out into my office at Twentieth Century-Fox and said, "Look, we're doing this picture *The Fury*, and alas poor dear Benny isn't with us anymore and Amy's the star – would you do the score?" and I said, "With great pleasure". So it was all a very close and intimate kind of thing. »
Tom Schneller (2005, 189-200 et notamment 193-195) analyse de près la relation entre *Sueurs froides* et *Obsession*.

3 « John Williams developed a personal friendship with Bernard Herrmann during the 1960s, when both composers were working at 20th Century Fox and also crossed paths at Universal Studios' television branch. Williams always saw Herrmann as a very unique, personal voice and also a mentor of sorts during his early days as an up-and-coming film composer. Herrmann urged Williams to dedicate more time to composing works for the concert hall and, as Williams recollected several times, he was often a voice of advice and counsel on several topics about music and music-making. »

4 « As for Bernard Herrmann, I met him at Universal Studios. From *Citizen Kane* to *Psycho*, he embodied a kind of ideal: a composer who managed to serve the films he scored with musical solutions that were always unexpected, radical and very personal. We became close […].

Herrmann liked to encourage me, advise, me, guide me in some of my choices. Objectively, he helped me to have more self-confidence, he pushed me to compose my first symphony. […] After he died, I was proud to carry on his work with Brian De Palma on *The Fury* and with Alfred Hitchcock on his swansong, *Family Plot*. »

5 On peut trouver un panorama descriptif de la production williamsienne des années 1970 dans Broxton 2022.

6 Déclaration du producteur George Litto dans *Obsession Revisited* (Laurent Bouzereau, 2001), documentaire figurant sur l'édition DVD d'*Obsession* (Wild Side, Z103049, 2012).

7 À la demande de De Palma, la partition de Pino Donaggio pour *Carrie*, en 1976, portait déjà la marque de Herrmann.

8 Film exploité à partir de 1981 sous le titre *Star Wars : Épisode IV – Un nouvel espoir* (*Star Wars: Episode IV – A New Hope*).

9 Il est bien connu que le début de carrière de De Palma est profondément marqué par la filmographie d'Hitchcock, dont le réalisateur américain reprend, sous un angle parodique, stylisé ou maniériste, les scènes et thèmes saillants. Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, le dédoublement de *Psychose* se retrouve dans *Sœurs de sang* ou dans *Pulsions*, la scène de la douche du même film dans *Blow Out* (1981) ou *Phantom of the Paradise* (1974), le déjà vu de *Sueurs froides* dans *Obsession*, le voyeurisme de *Fenêtre sur cour* dans *Body Double* (1984), etc. Cette tutelle hitchcockienne, même si fondamentale et fondatrice, doit être cependant être tempérée par la volonté affichée par De Palma de s'en démarquer. Le réalisateur finit même par s'agacer de cette propension des commentateurs à vouloir dénicher une antériorité hitchcockienne dans ses films : « Ce qui m'a toujours irrité quand les gens comparent mes films à ceux d'Hitchcock, c'est qu'ils disent souvent n'importe quoi » (Blumenfeld et Vachaud 2019, 88).

10 On peut penser notamment au générique de *Psychose*, à la scène de la douche dans le même film, ou à la scène de l'avion dans *La Mort aux trousses* (1959), dans lesquelles la place de la musique – ou son absence – a posé question.

11 Cité notamment par Vertlieb 2002 ; cité également par Carayol et Rossi 2022, 19-20. À partir de son témoignage initial dans *Village Voice* (De Palma 1973), De Palma évoque fréquemment l'épisode, par exemple avec Blumenfeld et Vachaud (2009, 51-52) et – ainsi que Paul Hirsch – dans les

bonus DVD de *Sœurs de sang* (ensemble d'entretiens intitulé *L'Autopsie*, Déborah Znaty, 2004).

12 Cette période de la toute fin des années 1950 correspond d'ailleurs aux débuts de la production de Williams pour le cinéma.

13 Ces modèles sont évoqués à de nombreux endroits dans les biographies consacrées à Herrmann, et à nouveau rappelés par Karol Beffa (2024, 25-48).

14 Voir, par exemple, le récit qu'en fait De Palma dans Blumenfeld et Vachaud 2019, 39-42.

15 On rencontre notamment dans ce film les acteurs et actrices Amy Irving, qui joue l'héroïne, Gillian, et qui s'était déjà vu confier un rôle important dans *Carrie*, Kirk Douglas (Peter), John Cassavetes (Childress), Andrew Stevens (Robin) ou Carrie Snodgress (Hester) ; à noter également, les seconds rôles de Charles Durning (qui joue le rôle du directeur de l'Institut Paragon et qui était déjà présent dans *Sœurs de sang*), Dennis Franz (qui reviendra dans quatre autres films de De Palma) et une brève apparition de William Finley (le « Phantom » du Paradise et le docteur diabolique de *Sœurs de sang*). Il s'agit également des débuts à l'écran de Daryl Hannah dans le rôle de Pam (camarade de classe de Gillian).

16 « *The Fury* does have some horror elements, but mostly feels like a crime thriller with moments of action, dark comedy, conspiracy, and paranoïa. » *Scanners* (David Cronenberg, 1981) reprendra des éléments notoires du scénario, tout en déplaçant l'intrigue dans le monde des adultes et dans un cadre de science-fiction horrifique.

17 Sauf mention particulière, les références à la musique de *Furie* correspondent véritablement aux apparitions musicales telles qu'entendues dans le film et qui ont été enregistrées en janvier 1978. Le *soundtrack* a ensuite été réenregistré par John Williams à la tête du London Symphony Orchestra au Kingsway Hall – dans le même lieu où Herrmann avait enregistré sa musique pour *Obsession* avec le National Philharmonic Orchestra –, et diffère parfois assez significativement de la musique entendue dans le film. La réédition « deluxe » chez Varèse Sarabande (VCL 0702 1011, 2002) présente d'ailleurs le *soundtrack* original en CD 1 et « l'album » en CD 2.

18 Comme le note Chloé Huvet (2022, 101-102), un des avatars de ce motif principal se retrouve dans *Star Wars : Épisode II – L'Attaque des clones* (George Lucas, 2002) pour un motif secondaire, au moment où Obi-Wan se rend sur la planète Kamino pour découvrir qu'une armée de clones est en

train d'être construite à son insu (**extrait 4**). La relation musicale semble directe, mais le lien intertextuel l'est peut-être moins, à moins de considérer la thématique de la dissimulation et de la révélation, d'un élément caché qui reste à découvrir, un peu comme les pouvoirs télékinétiques de Gillian se révèlent de façon progressive et inattendue dans *Furie*. Frank Lehman ne s'y trompe pas et qualifie le motif d'« *herrmannesque* » dans son catalogue des thèmes de *Star Wars* (Lehman 2023, 26).

19 Williams estime que le thème de *Sueurs froides* « tourne sur ce chemin incessant qui donne un sentiment d'intemporalité, d'inéluctabilité d'un destin » (« *spins along this relentless path that gives a sense of timelessness, of the unstoppability of a destiny* », cité par Sullivan 2017, 17).

20 Voir notamment les travaux de Dan Blim, Antony John, Scott Murphy, Tom Schneller, etc.

21 Par exemple, les seconds temps des mesures du prélude de *Sueurs froides* présentent des rencontres de secondes, mais différentes : *do - ré* mesure 1 (seconde majeure), *ré - mi* bémol mesure 2 (seconde mineure).

22 De nombreux thèmes de Herrmann utilisent cette technique de réitération à distance de seconde. Parmi les plus célèbres : les préludes de *Psychose*, de *La Mort aux trousses*, de *Pas de printemps pour Marnie*, le thème principal de *Sous l'emprise du démon* (Roy Boulting, 1968), etc. Par ailleurs, comme le fait remarquer Cécile Carayol, « le motif en *lié par deux* est omniprésent dans les partitions d'Herrmann : ce sont deux accords reliés, dont le premier semble être l'appoggiature du second et qui n'offrent souvent aucune résolution (au sens tonal du terme) afin d'engendrer un effet de statisme ou de langueur. » (Carayol 2015, 100-101). Cet aspect duel du motif renforce son ancrage sonore dans la mémoire du spectateur, et facilite son déplacement dans des atmosphères variées.

23 Typiquement, l'enchaînement Gm - E♭m dans la « Marche impériale » de *La Guerre des étoiles*.

24 Pratique très courante chez Williams, repérable peut-être de la façon la plus emblématique dans l'utilisation du thème principal de la saga *Indiana Jones*.

25 Ce que rappelle Cécile Carayol : « Pour créer une atmosphère trouble, des musiciens comme Jerry Goldsmith, Howard Shore ou Elliot Goldenthal ont assimilé l'utilisation de motifs embryonnaires qui provient principalement de l'exemple de la musique de la première moitié du

XX[e] siècle ou de compositeurs de musiques de films comme Bernard Herrmann qui avaient le plus souvent recours à la phrase mélodique brève. Si le principe du *leitmotiv* wagnérien est effectivement adopté dès le classicisme hollywoodien et qu'il existe encore dans le cinéma américain contemporain, les thèmes courts sont également devenus un usage récurrent dans le langage des compositeurs depuis Bernard Herrmann pour lequel la phrase brève s'adapte bien au format des images successives d'un film. » (Carayol 2012, 65-66)

26 « I think a short phrase has got certain advantages. I don't like the leitmotif system. The short phrase is easier to follow for an audience, who listen with only half an ear. Don't forget that the best they do is half an ear. You know, the reason I don't like this tune business is that a tune has to have eight or sixteen bars, which limits you as a composer. Once you start, you've got to finish—eight or sixteen bars. Otherwise, the audience doesn't know what the hell it's all about. It's putting handcuffs on yourself. »

27 Dont la première apparition au cinéma se fit d'ailleurs en 1964 dans le rôle de Marnie jeune dans le film de Hitchcock.

28 À noter que la production de Herrmann dans les années 1950 et 1960 comporte de nombreuses partitions de films d'aventures ou fantastiques, comme *Voyage au centre de la Terre* (Henry Levin, 1959), *Les voyages de Gulliver* (Jack Sher, 1960), *L'Île mystérieuse* (Cy Endfield, 1961) ou *Jason et les Argonautes* (Don Chaffey, 1963). À propos du *Jour où la Terre s'arrêta*, je renvoie à Bushard (2009/2010) et à Langlois (2022 [2012]).

29 C'est la vision du visage, ensanglanté et yeux grand ouverts, de Susan (Fiona Lewis) que Robin (Andrew Stevens) tue à la fin du film. Il s'agit de la seule image de prémonition engendrée par la « *psychometry* », les autres concerneront des situations en train de se dérouler, ou passées. Comme l'indique le panneau informatif que De Palma incruste en alternance durant la scène, Gillian n'est pas simplement au stade 5 mis en relief par l'éclairage (« Telekinesis or Psychokinesis : The ability to move objects by thought alone. » [« Télékinésie ou psychokinésie : La capacité de déplacer des objets par la seule pensée. »]), mais se trouve déjà, même elle ne le sait pas encore, au stade 6 (« Psychometry : The ability to tell the past, present of future of an object or its owner through touching the object » [« Psychométrie : La capacité de dire le passé, le présent ou le futur d'un objet ou de son propriétaire en touchant l'objet »]).

30 « La scène du contact est montée en *jump cuts* dans l'axe sur une main qui en retient une autre. C'est alors que les images mentales [...] se

déclenchent, puis la main du médecin se met à saigner. […] Ces images passent, *comme par perfusion*, de McKeever à Gillian, et sont visualisées à l'écran sous la forme d'une expérience de « cinéma total » circulaire. Gillian est désormais immergée dans une sorte de palpitante salle de cinéma à écran hémisphérique – l'effet est obtenu par une traditionnelle rétroprojection et un plateau tournant – l'absorbant, saturant tout le champ autour d'elle. L'image déborde partout sur le monde. Vidange hors de tout cadre. » (Durafour 2013, 50-51) On rencontre ces *jump cuts* à d'autres endroits du film, par exemple lorsque Peter prend conscience de la mort de Hester, défigurée dans le pare-brise d'une voiture (01:25:23), quand Robin, assis sur le canapé, se rend compte de la présence de Gillian à l'extérieur de la maison, via la fenêtre ouverte (01:31:15), ou enfin alors que, dans la scène finale, Gillian pose un baiser aveuglant sur les yeux de Childress, qui saignent instantanément (01:48:52).

31 Un autre effet visuel peut être rapproché de ces *jump cuts* : l'effet *trans-trav*, qui consiste en un travelling contrarié ou compensé (avec le zoom et le travelling inversés), nommé aussi « effet *Vertigo* », film où il apparaît chez Hitchcock pour la première fois. Réutilisé ensuite par Hitchcock (dans *Psychose* et *Marnie*, notamment), il est aussi employé par Spielberg, par exemple dans *Les Dents de la mer* et *E. T.*, ainsi que par Truffaut, Scorsese, etc.

32 Exemple musical tiré de Schneller 2005, 191.

33 Cette scène est citée pour cette raison par Jean-Luc Godard dans sa série de films sur le cinéma – précisément au début de *Fatale beauté*, la partie 2b de ses *Histoire(s) du cinéma*, en 1997.

34 On pense immédiatement, sans s'éloigner trop de l'époque de *Furie*, à la scène du bal de *Carrie*, à la scène finale de *Blow Out* et à la scène de la gare de Chicago dans *Les Incorruptibles* (1987), mais le cinéma de De Palma en regorge.

35 « I think [slow motion] makes things really poetic and romantic, and it's also very good for making the drama hyper. It's especially great for reaction shots because it gives them so much force. I chose to use it for the death of Hester because it was the most emotional death in the movie. I also wanted to structure it around her point of view—she's happy and exhilarated and then POW the car hits her. »

36 La flûte, notamment, avait déjà été utilisée pour évoquer le personnage de Gillian, dans le *cue* « For Gillian », dans une même atmosphère joyeuse et

euphorique. À noter que, dans *Carrie*, Pino Donaggio utilise également de façon intensive la flûte pour évoquer l'héroïne, souvent à découvert au-devant de l'accompagnement des cordes.

37 Dans une scène au ralenti, presque complètement silencieuse et où ne résonne que la musique, les rares sons acquièrent une importance accrue. Ici, De Palma choisit de découper la scène et la structure musicale à l'aide des bruits de la voiture (trois fois) et des coups de feu (deux fois).

38 Dans son article, Tom Schneller repère déjà cette échelle dans le premier mouvement du *Concerto pour violon* (1974-1976), au « Third Subject » (Schneller 2018, 354). Il ajoute : « Cette référence manifeste au concerto pour violon est un des rares liens intertextuels entre la musique symphonique de Williams et sa musique pour le film » (« This apparent reference to the violin concerto is a rare intertextual link between Williams's film and concert music »). À noter également que les deux membres de l'échelle peuvent être harmonisés par des accords parfaits à distance de tierce, comme le motif de la furie.

39 Comme le relève Jean-Baptiste Thoret, « Dans *Carrie*, *Furie* et *Blow Out*, la vision ne s'articule plus à une action mais à une autre vision avec laquelle elle forme un circuit pathologique sans fin. La télékinésie ne constitue donc pas un don mais *l'hypertrophie fantastique* d'une qualité – l'énergie – devenue incontrôlable. » (2006, 323).

40 « The notable musical ideas that are present in Herrmann's Hitchcock scores often have a heavy focus on internal repetition. Frequently, sections of Herrmann's music will consist of a short idea which is repeated in a number of different ways; used on the one hand to partially disguise this repetition, but on the other to aid the suspense and mood of obsession and cyclic falls, chases or journeys often found in Hitchcock. The most notable of these repetitious strategies are chromaticism and instrumentation. »

RÉSUMÉS

Français
Cet article explore l'héritage de Bernard Herrmann dans la partition de *Furie* (1978) de Brian De Palma, composée par John Williams. Il met en lumière l'influence esthétique et technique de Herrmann, que Williams revendique explicitement, notamment à travers les motifs répétitifs, les techniques d'orchestration et une grande tension harmonique. L'étude souligne la relation entre Herrmann et Williams, ainsi que le rôle de De

Palma comme passeur entre les deux compositeurs, ayant lui-même travaillé avec Herrmann sur *Sœurs de sang* et *Obsession*, films marqués par la production hitchcockienne. L'analyse musicale détaillée révèle comment Williams assimile les procédés herrmanniens tout en affirmant un style propre. Plus qu'un simple hommage, la musique de *Furie* s'inscrit dans une continuité historique du symphonisme hollywoodien, démontrant la perméabilité entre tradition et innovation dans la musique de film des années 1970.

English

This article explores Bernard Herrmann's legacy in John Williams's score for *The Fury* (1978), directed by Brian De Palma. It highlights Herrmann's aesthetic and technical influence, which Williams explicitly acknowledges, primarily through repetitive motifs, orchestration techniques, and strong harmonic tension. The study underscores the relationship between Herrmann and Williams, as well as De Palma's role as a mediator between the two composers, having himself worked with Herrmann on *Sisters* and *Obsession*, films marked by Hitchcockian production. A detailed musical analysis reveals how Williams assimilates Herrmann's techniques while asserting his own distinctive style. More than a mere homage, *The Fury*'s score is embedded within a historical continuity of Hollywood symphonism, demonstrating the permeability between tradition and innovation in 1970s film music.

INDEX

Mots-clés

Herrmann (Bernard), De Palma (Brian), Williams (John), symphonisme hollywoodien, héritage musical

Keywords

Herrmann (Bernard), De Palma (Brian), Williams (John), Hollywood symphonism, musical legacy

AUTEUR

Grégoire Tosser

Maître de conférences en musicologie à l'université de Tours (laboratoire ICD, UR6297), Grégoire Tosser travaille principalement sur la musique après 1945, et notamment dans les domaines de la musique contemporaine française et hongroise, la musique rock et la chanson, et la musique de film.
IDREF : https://www.idref.fr/053510135
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-9552-2180
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/gtosser

ISNI : http://www.isni.org/0000000077314180
BNF : https://data.bnf.fr/fr/13601944

Héritages williamsiens, épopées intergalactiques et *fantasy*

The Sound of Boba Fett: *Star Wars* Leitmotifs in Streaming Television

Le son de Boba Fett : les leitmotivs de Star Wars *dans la télévision en streaming*

Lauren Crosby

DOI : 10.35562/emergences.181

PLAN

Leitmotivic Quotation and Transformation in *The Book of Boba Fett*
Direct Quotation of Williams's Leitmotifs
Boba Fett Leitmotifs
Form in "The Book of Boba Fett"
Evolution of Theme 11B
Leitmotivic Mutation in *The Book of Boba Fett*
Mutation of 11 Themes in Flashbacks
Mutation of *The Mandalorian* Fett Theme in the Present Timeline
Timeline Exceptions and New Motivic Associations
Conclusion

TEXTE

A special thanks to Jérémy Michot, Chloé Huvet, and Grégoire Tosser for their organizational and editorial work that led to the creation and publication of this article. I also wish to thank the anonymous reviewers that contributed significantly to the improvement of this work.

1 During the 1970s trend of synthesized film scores, John Williams's late-romantic symphonic style in the *Star Wars* films is often credited as the beginning of a renaissance of classical film scoring. Scholars such as Emilio Audissino (2014), Kathryn Kalinak (1992), Michel Chion (1995), Frank Lehman (2018), and Chloé Huvet (2022) among others, recognize Williams's scores as being marked by this distinctive neo-romantic orchestration style coupled with memorable melodies, many of which are used as leitmotifs throughout his works. As Lucasfilm Ltd. and The Walt Disney Company continue expanding the *Star Wars* franchise through the creation of live-action television series, the scoring of this expanding universe is passing from

Williams to several composers including Natalie Holt, Nicholas Britell, Kevin Kiner, Michael Abels, Ludwig Göransson, and Joseph Shirley. This article explores the continuation of Williams's legacy in the scores for the Disney+ *Star Wars* television series *The Mandalorian* (2019, produced by Jon Favreau, scored by Göransson) and *The Book of Boba Fett* (2021, produced by Jon Favreau, Dave Filoni, and Robert Rodriguez, scored by Göransson and Shirley).

2 The following soundtrack analysis builds on the existing body of work on leitmotivic analysis in film music including the work of James Buhler (2000), Justin London (2000), Matthew Bribitzer-Stull (2015), Frank Lehman (2018), and Chloé Huvet (2022). In his monograph *Understanding the Leitmotif* (2015), Bribitzer-Stull follows the development of the leitmotif from its origins in the musical dramas of Richard Wagner to its modern-day use in popular visual media. After considering existing definitions of leitmotif—the simplest of which is that the leitmotif is a short, recurring musical idea imbued with semantic meaning (Darcy 1993, 45)—Bribitzer-Stull introduces the following three characteristics of leitmotifs.

> 1. Leitmotifs are bifurcated in nature, comprising both a musical physiognomy and emotional association.

> 2. Leitmotifs are developmental in nature, evolving to reflect and create new musico-dramatic contexts.

> 3. Leitmotifs contribute to and function within a larger musical structure (Bribitzer-Stull 2015, 10).

3 Following Bribitzer-Stull and his evolution metaphor, this analysis of the development of leitmotifs for the character Boba Fett includes elements of "mutation" within a theme and "evolution" between themes. Lehman has built on Bribitzer-Stull's work in his own text *Hollywood Harmony* (2018) and in his catalog of leitmotifs in *Star Wars* films (2023). The following examination of leitmotifs in *The Book of Boba Fett* builds on Lehman's work as the series includes quotations, mutations, and evolutions of Williams's original character leitmotifs [1].

4 This article adds not only to the body of scholarship on leitmotivic analysis, but also to the existing work—including other articles included in this journal issue—on Williams's compositions for the nine films of the *Star Wars* Skywalker saga [2]. In this article, I consider 1) evidence of Williams's legacy in the *Star Wars* television scores of Göransson and Shirley in the direct quotation and evolution of Williams's leitmotifs, 2) Göransson and Shirley's creative mutation of leitmotifs to parallel character development and 3) Göransson and Shirley's use of multiple leitmotifs for a single character to highlight the non-linear narrative structure of the show.

5 *The Book of Boba Fett* is an optimal case study for the continuation of Williams's legacy in the adaptation of *Star Wars* for television since it prominently features characters and leitmotifs from the original movie trilogy while also introducing and developing new leitmotifs. While the score for *The Book of Boba Fett* is the primary focus of this article, elements of the score for *The Mandalorian* will also be considered briefly due to the recurring appearances of characters and leitmotifs across both series and Göransson's work on both shows. It is worth noting here that due to the use of the word "Episode" in the titles of the nine films in the *Star Wars* Skywalker saga, and to remain consistent with the terminology used by Disney+ in *The Mandalorian* and *The Book of Boba Fett*, I will use "Chapter" to refer to episodes in both television series.

6 In *The Mandalorian*, Göransson introduced viewers to a new *Star Wars* sound that exchanges Williams's sweeping melodies for more minimalistic character themes that rely heavily on timbral association. Take, for example, the first music heard in the pilot episode of *The Mandalorian*—the unaccompanied leitmotif associated with title character Din Djarin. This melody, as shown in **Figure 1**, contains only three distinct pitches played on bass recorder—an unfamiliar timbre to many. While the old and new *Star Wars* music styles may be initially perceived as contrasting, Göransson's openness about the scoring process in interviews provides evidence for his deliberate emulation of Williams in certain elements of *The Mandalorian* score. In an interview with *Variety* (2020), Göransson specifically mentions the fanfare at the climax of *The Mandalorian* title track, recording with a 70-piece orchestra, and

the use of 1970s Mellotron and Rhodes synthesizers all as ways of honoring Williams and the music of the original *Star Wars* trilogy.

Figure 1

The Mandalorian, Din Djarin's leitmotif.

7 In addition to the elements Göransson specifically mentions as a deliberate nod to the symphonic style of Williams, Göransson and Shirley also pay homage to Williams through the quotation and evolution of Williams's original leitmotifs. After a brief overview of the plot of *The Book of Boba Fett*, this article will consider Göransson and Shirley's quotation and repurposing of Williams's motifs and their presentation and development of new leitmotifs to highlight character growth in each of two main timelines.

Leitmotivic Quotation and Transformation in *The Book of Boba Fett*

8 *The Book of Boba Fett* is a 7-chapter *Star Wars* miniseries that debuted on Disney+ in 2021. The series follows *Star Wars*' original Mandalorian armor wearing bounty hunter. Boba Fett is introduced as a live-action minor character in the original trilogy of Skywalker saga films in *Episode* V – *The Empire Strikes Back*. Fett is a masked Mandalorian bounty hunter working for the empire and Darth Vader. This iconic character favors actions over words as evidenced in his speaking of only four lines of dialogue and appearing on screen for a mere six-and-a-half minutes across two full-length feature films (*Episode* V and *Episode* VI) (Baruh and Kwan 2021). In *Episode* VI – *Return of the Jedi*, Fett falls into the jaws of the monstrous Sarlacc pit where he presumably died a slow and painful death. Boba Fett miraculously returned for a few chapters of Season 2 of *The Mandalorian* to set up the impending release of Fett's own television series.

9 *The Book of Boba Fett* follows a non-linear narrative that consistently follows the title character in two timelines—each of which has a distinct musical profile as considered in the second main section of this article. The first timeline tracks Fett's present rise to power as the new crime lord of Mos Espa, Tatooine, while the second consists of flashbacks to explain Fett's miraculous escape from the Sarlacc pit and his personal development first as a slave and then a member of a Tuscan Raider tribe. The original soundtrack for the show credits Ludwig Göransson for writing the themes and Joseph Shirley for composing and orchestrating the remainder of the score. The following section considers Shirley's employment of Williams's original character themes in the latter-episodes of the series.

Direct Quotation of Williams's Leitmotifs

10 In Chapters 5–7 of *The Book of Boba Fett*, *The Mandalorian* characters Din Djarin and his foundling child Grogu—a force-sensitive youngling resembling Yoda—are given a significant amount of screen time including interactions with original trilogy characters Luke Skywalker and R2-D2. During these scenes, Shirley references Williams's scores through the quotation of the "Yoda" and "Force" leitmotifs [3]. Shirley's quotation of Yoda's motif occurs in Chapter 6 at 12:07 when Luke Skywalker—the main character of the original *Star Wars* trilogy scored by Williams—is walking with Grogu, reminiscing about Master Yoda. A few minutes later (at timestamp 21:17), Shirley states the force motif during the training montage as Luke is telling Grogu about the ways of the force. The force motif (see Lehman 2023, 6) is present in all nine films of the Skywalker saga and is introduced by Williams in *Episode IV – A New Hope* [4]. These leitmotivic quotations coupled with the visual appearances of original trilogy characters—albeit in CGI form—are used not only to acknowledge Williams's work on the original trilogy, but also in an attempt to strengthen viewers' emotional connection to the show by visually and aurally appealing to the nostalgia associated with the characters and music of the original trilogy.

Boba Fett Leitmotifs

11 Rounding out this section on quotation and transformation is an examination of the leitmotifs that have been associated with the character Boba Fett in his various visual media incarnations, beginning with Williams's original Boba Fett character theme, seen in **Figure 2**. According to the design team who worked on the original Fett character for *The Empire Strikes Back*, Fett is intended to emulate an old west gun slinger, complete with jingling spurs in the sound design as he walks—even though no spurs are visually present (Baruh and Kwan 2021). Perhaps it is because of this nuanced sound design detail or because of his position as a minor character that Fett's theme is only heard only three times, is present only in *The Empire Strikes Back* (Lehman 2023), and does not initially seem to be present in *The Book of Boba Fett* series.

Figure 2

Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back, John Williams's Boba Fett Theme (modeled after Lehman 2023, 13).

12 Young Boba Fett appears in the prequel trilogy films; however, his full theme is not present in these films, and he does not receive a new theme from Williams. Due to the Williams's limited use of the original theme coupled with its absence in prequel trilogy scenes involving Fett as a child, viewers are not likely to remember this theme or associate it leitmotivically with Fett's character. Besides the *Star Wars* music scholar community and perhaps a few fans, after so little exposure to this music in the Skywalker saga, it is unlikely that the general viewer would be able to recall Fett's theme or feel the nostalgic association so commonly held with other *Star Wars* melodies. The underuse of this leitmotif left room for composers to generate new motifs for the character. Kevin Kiner was the first to generate a new motif for young Boba Fett in the animated series *The Clone Wars*, produced by Lucasfilm and Dave Filoni (2008–2020), as

shown in **Figure 3**. However, the D-Dorian melody bears little resemblance to Williams's original theme for the character. Perhaps the emphasis on the raised sixth scale degree rather than the dissonant lowered fifth scale degree of Williams's Fett motif reflects Fett's youthful innocence before fully committing himself to a life of crime as a bounty hunter working for the empire. Or, since Fett's face is shown often in *The Clone Wars*, this melody could be heard as a "revealed" leitmotif associated not with the masked man of mystery introduced in *The Empire Strikes Back*, but with the person behind the mask [5].

Figure 3

The Clone Wars, Young Boba Fett Theme.

13 Göransson introduced another new theme for Boba Fett's reintroduction into the *Star Wars* universe in *The Mandalorian*. This theme first occurs in Season 2, Chapter 14 and can be seen in **Figure 4b**. The theme is heard numerous times throughout *The Mandalorian* Season 2 and *The Book of Boba Fett* and is characterized by the dotted rhythms on beats 2 and 4, the downward arpeggiation of a diminished triad that implies a Locrian mode, and the two minor second upper-neighbor figures that close out the theme. The theme occurs in its entirety in the post-credits scene that follows the final chapter of *The Mandalorian* Season 2. In this scene, Fett and his right-hand, Fennec Shand assassinate Mos Espa ruler Bib Fortuna and claim the throne, establishing Fett's reign as the new crime lord of the city. This theme recurs 30 times throughout *The Book of Boba Fett* as a leitmotif that—as we will see in the second section of this article—is directly tied to Fett's character development in the present timeline. However, it is not used as the main title cue for the show.

Figure 4a

The Mandalorian, Season 2, end credits scene, Shand and Fett on the Mos Espa Throne.

© Fairview Entertainment; Golem Creations; Lucasfilm; Walt Disney Studios

Figure 4b

The Mandalorian, Göransson's Boba Fett Theme as it appears in the Season 2 end credits throne scene.

Form in "The Book of Boba Fett"

14 Surprisingly, none of the existing themes are used as the title cue for *The Book of Boba Fett*. Instead, Göransson composed an entirely new cue that melds together numerous short themes that are unique in their melodic contour, and often their timbre, yet part of a unified whole that serves as the music for a single title character. Following a long history of television themes emulating popular music forms, this cue follows a modified verse-chorus form [6]. The G-minor title cue has six unique sections, five of which serve as recurring themes associated with Fett's character throughout the series and two of which are used as leitmotifs specifically associated with Fett's character development in the past timeline. While the theme can be analyzed using pop-music form terminology, the individual sections are often presented separate from each other and are no longer serving as a "verse" or "chorus" functionally. For this reason, I have elected to identify the individual themes by labels that identify the meter of the theme and an upper-case letter to differentiate between themes of the same meter. A formal summary of the cue can be found in **Table 1**, and the full title cue "The Book of Boba Fett" can be heard in **Clip 1**.

Table 1

Section	Thematic Title	Starting Timestamp
Intro	11A	00:00
Verse	3A	00:21
Intro	11A	00:31
Verse	3A	00:41
Pre-Chorus A	3B	00:56
Pre-Chorus B	3C	01:10
Chorus	3D	01:15
Bridge	11B	01:49
Outro (Intro)	11A	02:28

Form in "The Book of Boba Fett," *The Book of Boba Fett: Vol 1* (Soundcue Album), Göransson.

15 The use of a multi-part character theme and its division into more than one leitmotif is not uncommon in the *Star Wars* universe. In an interview with Craig Byrd, Williams states that "the Luke Skywalker music has several themes within it" (Byrd 2011). Frank Lehman has also observed this pattern and catalogs the "Main Title" (what Williams considers "Luke's music") into distinct parts—A and B. Each of these two parts are often presented individually, disconnected from the other half of the theme. After being heard in the Main Title, Main Title A is first presented when the character Luke Skywalker is introduced 17:16 into *Episode IV – A New Hope*. Main Title B is perhaps most often associated with the iconic throne room scene 01:59:40 into *A New Hope*[7]. Because they wrote multiple character themes, Görranson and Shirley are able to add musical depth to Boba Fett's character by using different themes as leitmotifs specifically associated not only with different timelines and geographic locations, but also with the distinct influences and events that shape the main character's identity. While it is not uncommon for television shows to present one or more main characters across multiple timelines or geographic locations, Shirley's deployment of two sets of leitmotifs—one in each timeline—is an innovative and uncommon approach to scoring a non-linear television show[8].

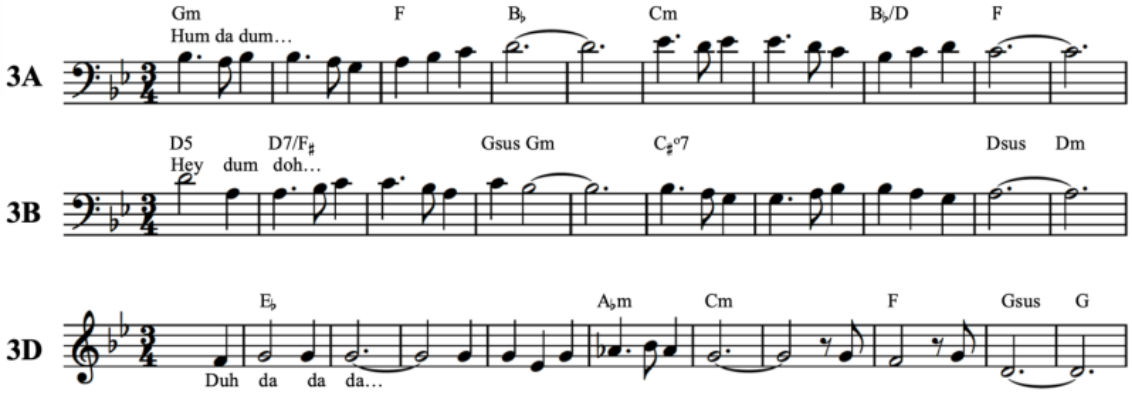
16 The first theme in "The Book of Boba Fett," shown in **Figure 5**, is introduced on strings and alternates between the 5̂– 5̂– 1̂ bass line, with a "hey" shout on the downbeat tonic arrivals, and a melody constructed primarily of alternations between scale degrees 5̂ and 4̂. I refer to this theme as "11A" since it is the first theme to appear over a recurring 3+3+3+2 11-beat metric pattern[9]. Given the two-part nature of this theme, the bass line is often quoted without the accompanying melody and is adapted in the final chapter of the series to include the lyrics "Bo-ba Fett."[10] This theme is used as a leitmotif 12 times over the course of the series—occurring only in the past timeline of the non-linear narrative—and has become so strongly associated with the character that it has also been featured as Fett's leitmotif in the Disney+ *Lego Star Wars* Short "Summer Vacation," produced by David Shayne, James Waugh, Josh Rimes, Jacqui Lopez, Jill Wilfert, Jason Cosler, Keith Malone, and Jennifer Twiner McCarron and scored by Michael Kramer in 2022.

Figure 5

The Book of Boba Fett, Theme 11A.

17 The next four Boba Fett themes in the title cue all feature male chorus and occur in a consistent 3/4 meter. Because of this metric orientation, I will refer to these themes as "the 3 themes," shown in **Table 1** and **Figure 6** as 3A, 3B, 3C, and the climax of the track, 3D. Theme 3A, the verse of the track, begins with a dotted lower-neighbor figure and then traces a stepwise minor pentachord pattern from tonic to dominant. The second half of the theme parallels the first by also beginning with the dotted lower-neighbor motif transposed diatonically up a perfect fourth. Theme 3B descends a perfect fourth from the dominant before bringing back the dotted rhythm and applying it to ascending and descending stepwise patterns filling in the thirds from supertonic to subdominant and from mediant to tonic. Theme 3C serves as a short pre-chorus section that only occurs once in the entire series. Since it is not repeated or developed throughout the series, its transcription is not included in **Figure 6**. Following 3C, 3D serves as the climax or chorus of the cue and marks a harmonic shift in the piece through mode mixture to end on a GM harmony instead of Gm. In addition to the unique rhythm and pitch profile of each of these 3 themes, each is also differentiated by the vocables paired with it.

Figure 6



The Book of Boba Fett, themes in 3/4 from "The Book of Boba Fett".

18 Following the climactic chorus of the cue, a bridge section introduces new melodic material that returns to the 3+3+3+2 metric structure (see **Figure 7**). After the fuller orchestration and *forte* dynamic of the chorus (3D), the 11B theme draws back to a much quieter dynamic level and is stripped back to just the melodic neighbor motive and shouts of "hey" over a bass line that is often in unison with the melody. Even though this theme, which I refer to as 11B, occurs only once in the title track, it is the part of the cue that recurs most often as one of Fett's leitmotifs. Comparing the **Tables 1 and 2**, one can observe that the 3/4 material comprises the majority of the title cue; however, the 11 material accounts for the majority of the thematic quotation and development over the course of the series. Since the 3/4 themes do not recur often enough to be imbued with emotional significance and do not undergo significant thematic development, I do not consider them leitmotifs. It is the 11 themes that are more strongly associated with the title character through their use as a leitmotif associated specifically with the character's past timeline. The following section will explore the structure of leitmotif 11B—which recurs 20 times through the show—in greater detail and compare it to Williams's Fett theme as a prototype.

Figure 7

"The Book of Boba Fett", Theme 11B.

Table 2

Theme	Number of Occurrences in *The Book of Boba Fett*
Boba Fett from *The Mandalorian*	30
11A	12
11B	20
3A	4
3B	2
3C	1
3D	2

Theme Quotations in *The Book of Boba Fett*.

Evolution of Theme 11B

19 Returning to the idea of thematic quotation and evolution as a means of honoring Williams, this section considers the 11B leitmotif as an evolution of Williams's Fett leitmotif. **Figure 8a** shows Williams's theme divided into three shorter melodic motives. The first, labeled as *x* in **Figure 8**, is the descending semi-tone lower-neighbor figure D♭–C–D♭ heard at the opening, 3̂– 2̂– 3̂in the key of B♭m. The second motive, *y*, elides with *x* by starting on the concluding D♭ and filling in the minor third up to F♭. A second iteration of *x* is then presented transposed up a minor third to start on the F♭ that ended *y*. With the return of D♭, one might assume the pattern would continue with a second ascending stepwise pattern to fill in a minor

third. However, the pattern breaks off at E♭ when it is interrupted by an ascending augmented fourth from E♭–A, 4̂– 7̂in the B♭ harmonic minor scale.

20 In the 11B leitmotif, the contour and pitch motivic content from Williams's original Fett leitmotif feature prominently. Ordered pitch intervals (OPIs) reveal this underlying similarity. The OPIs labeled on **Figure 8** indicate the number of half steps between each melodic pitch with + or – to indicate the direction of motion—ascending or descending, respectively. The OPIs indicated in bold are identical between themes. Additionally, both themes begin on 3̂in a minor key, revealing a similarity not only in OPIs, but also the harmonic context in which they are situated. To start the theme, Göransson replaces the repeated note with the repetition of the entire lower-neighbor figure. While the second half of the Göransson's 11B motif deviates from the Williams in OPIs, the similarity between motifs continues if we take a pitch-motivic approach. The lower-neighbor idea (*x*) that occurs twice in Williams's motif also occurs twice in Göransson's 11B motif. The ascending minor third (*y*) almost repeats in the Williams but is interrupted by the tritone (*z*!). In contrast, Göransson presents the uninterrupted *y* motive twice, but the second occurrence is notably a transposition of the retrograde variant of *y*. Finally, the culminating tritone of Williams's motif is presented not melodically, but harmonically by Göransson at the half-way point of the motif. The climactic D♭ is the highest pitch in the melody and is also a tritone below the downbeat tonic shout of "Hey" that initiates each eleven-beat pattern.

Figure 8

a. *Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*, analysis of Williams's Boba Fett Theme.
b. "The Book of Boba Fett," analysis of Göransson's 11B Boba Fett Theme.

21 While the rhythms, harmonies, and timbre differ significantly between Williams and Göransson's themes, one can consider both melodies as evolving from the same unheard prototype: the alternation between two lower-neighbor figures (*x*) and two stepwise patterns filling a minor third (*y*) with a punctuating tritone (*z*). The transformational relationship between these two leitmotifs reflects Williams's own developmental practice of which he states, "a theme that appeared in film two that wasn't in film one *[Episodes IV and V]* was probably a very close intervallic, which is say note-by-note, relative to a theme that we'd had" (Byrd 2011). Additionally, it aligns with Bribitzer-Stull's suggestion of evolution—a new theme growing from an existing leitmotif. Continuing the evolution analogy, these three elements—*x*, *y*, and *z*—serve as the "genetic material" for both themes. Both composers adhere strictly to the prototype on the first iteration of the lower-neighbor and passing-tone motives and then allow for development of these two motives when they occur a second time—Williams's interruption of *y* and Göransson's major second *x* and retrograde of *y*. In both leitmotifs, the low register and dissonant intervals such as the minor second and the tritone highlight the dark, mysterious bounty hunter's associations with the empire and the crime syndicates of Mos Espa. Additionally, the construction of the motifs as collections of shorter melodic ideas

allows the composers to use not only the full leitmotif, but also shorter derived motifs (see Lehman 2023, 13).

Leitmotivic Mutation in *The Book of Boba Fett*

22 As demonstrated in the previous section, Göransson composed multiple themes for Boba Fett's character and divided the show's title cue "The Book of Boba Fett" into six short themes, two of which recur as leitmotifs for Boba Fett's character throughout the show (see **Tabs. 1–2** and **Figs. 5–8**). As noted earlier, the themes in 3/4 are used rather sparingly throughout the show and are not presented or developed enough to be established as leitmotifs. **Table 3** shows the nine total occurrences of the 3 themes, four of which—shown in bold—occur in the cue "A Town at Peace" which accompanies the final scene of the series. In this track, the majority of the title cue is played on recorder as Fett walks the streets of Mos Espa after the final battle has been won. It is themes 11A, 11B, and the Boba Fett theme introduced in *The Mandalorian* that are used as leitmotifs and make up a large portion of the score. As seen in **Table 2**, the 11 themes together (A and B) occur 32 times over the course of the series while *The Mandalorian* Boba Fett theme is presented 30 times. These three themes are used throughout the series to serve as specific leitmotifs associated with the title character in each of the timelines. Additionally, each of these leitmotifs undergo significant melodic development that parallels the character's personal development throughout the series. In alignment with Bribitzer-Stull's three qualifications for leitmotifs, it is the mutation of themes—specifically the association of ascending sequential presentations of the themes with moments of triumph and character growth—that qualify each of the three themes as leitmotifs rather than themes or *Idée Fixe*. The following sections will consider the context and development of the two "past" leitmotifs (11A and 11B) and the "present" leitmotif (introduced in *The Mandalorian*).

Table 3

Theme	Scene/Track

3A	"Stop that Train"
	"Aliit Ori'shya Tal'din"
	"Final Showdown"
	"A Town at Peace"
3B	"Aliit Ori'shya Tal'din"
	"A Town at Peace"
3C	**"A Town at Peace"**
3D	"The Ultimate Boon"
	"A Town at Peace"

Appearances of Three Themes in *The Book of Boba Fett*.

Mutation of 11 Themes in Flashbacks

23 Not only can the 11B motif from Göransson's "The Book of Boba Fett" be heard as an evolution of Williams's original Boba Fett leitmotif, both 11B and 11A undergo significant mutation throughout the series in Shirley's orchestration. All statements of 11A and 11B and their associated transformations are cataloged in **Tables 4 and 5**, respectively. The remainder of this section will focus specifically on thematic statements developed through melodic sequence.

Table 4

Chapter; Timestamp	Scene	Transformation
1; 3:07	Sarlacc Escape	Melodic – Sequence
1; 25:24	Desert Walk	Timbral, Tempo 120, Harmonic
1; 27:33	Desert Digging	Bass only
1; 28:52	Desert Digging	Timbral, Tempo 120, Harmonic
1; 32:35	Sand Beast	Melodic – Sequence, Harmonic
2; 19:38	Tracking Bike Gang	Bass only
2; 22:14	Post Fight	Bass only, Tempo 138
3; 11:29	Bantha in Mos Espa	Bass only
4; 2:24	Bantha Ride	Melodic, Timbral, Tempo, Extra measure
4; 3:29	Bantha Ride	Timbral
4; 5:51	Bantha w/ Shand	Bass only
4; 12:55	Partners w/ Shand	Tempo 96, Missing measure, Bass only, Timbral

Appearances of Theme 11A in *The Book of Boba Fett*.

24 The 11A theme is the first theme heard in Chapter 1 of *The Book of Boba Fett* in association with Fett's character. Rather than using the prototype of this theme heard in the title cue, Shirley chooses a descending sequential presentation of the 11A theme to accompany the first scene of the series (see **Figure 9**). In Fett's first healing bacta-tank-induced "dream," Fett emerges from the Sarlacc Pitt that he fell into during *Episode VI – The Return of the Jedi.* After almost forty years of viewers assuming that Fett was dead, the character punches through the sand to the triumphant melodic sequence that descends by half step and marks Fett's victory and the start of the next chapter of his story.

Table 5

Chapter; Timestamp	Scene	Transformation
1; 02:43	Sarlacc Escape	Melodic – Sequence, Timbral
1; 05:00	Tuscans Take Fett	Harmonic
1; 25:24		Timbral, Tempo 120
1; 28:56	Desert Digging	Timbral, Harmonic, Tempo 110
1; 33:12	Sand Beast	Melodic, Harmonic
1; 33:40	Celebration	Timbral, Melodic, Tempo 138
2; 14:18	Staff Training	Tempo 118
2; 18:03	Tuscan Funeral	Timbral, Tempo 82, Harmony
2; 30:40	Train Heist	Melodic – Sequence, Tempo 138, Meter
2; 32:35	Train Heist	Tempo – Augmented
2; 33:45		Melodic – Sequence, Tempo 144
2; 36:07	Pike Negotiations	Tempo 108, Harmonic
2; 39:46	Lizard Dream	Melodic – Sequence, Harmonic, Tempo 124 – Augmented
2; 41:46	Post Lizard Dream	Timbral, Tempo 82
2; 44:18	Tuscan Staff	Timbral, Harmony, Tempo – Augmented
4; 11:15	Shand Introduction	Tempo 110
4; 16:22	Shand Introduction	Tempo 82
4; 24:31	Slave 1 Reunion	Harmonic, Tempo 152
7; 13:10	Tuscan Truth	Tempo 100, Harmonic
7; 45:47	Cad Bane Showdown	Tempo 140

Appearances of Theme 11B in *The Book of Boba Fett*.

Figure 9a

The Book of Boba Fett, Chapter 1, Boba Fett's Emergence from the Sarlacc Pit.

© Fairview Entertainment; Golem Creations; Lucasfilm; Walt Disney Studios

Figure 9b

The Book of Boba Fett, Chapter 1, Theme 11A as heard in Sarlacc Pit Escape Flashback.

25 After emerging from the pit, Fett is stripped of his armor by scavenging creatures called Jawas and taken as a prisoner by a nomadic desert tribe of Tuscan Raiders. The second moment marked by sequence is the moment that Fett begins shifting his position in

the tribe from captivity to community. In this scene, Fett and another prisoner are chained to each other and are digging for water filled "black melons" under the watch of a young Tuscan and his Massiff—a fictional animal serving as a guard dog. As they dig, they are attacked by a sand beast which Fett kills to protect himself and the young Tuscan. It is this victorious moment where the 11A theme is presented as a looser melodic sequence that ascends a major third, a minor second, and an augmented second (see **Figure 10**). While Fett certainly proved in this scene that he could have killed the boy and fled, he chose to return to camp with the boy and the head of the beast. His decision to stay, after a few prior escape attempts, shows a shift in his attitude toward the Tuscans. Due to Fett's protection of the young Tuscan, the tribe begins to change their view of Fett as well, trusting him enough to remove his chains and begin training him in their way of life.

26 The third shift in Fett's Tuscan development is the move from tribe membership to leadership. A train running through the Tuscans' home continues to terrorize the tribe, shooting down Tuscans and the Banthas they ride every time it crosses the "dune sea." In defense of his new family, Fett organizes and leads a successful attack on the train. Fett is no longer staying with the Tuscans to survive, he has become a teacher, leader, and defender of the tribe. The mission to stop the train is the first that we see Fett in this leadership role and his victory is underscored by the sequential presentation of the 11B theme, first when Fett is running on top of the train at the height of the train heist scene, and again as Fett uses his new Tuscan staff to stop the train. **Figure 11** shows the melodic sequence that underscores the train heist scene. This sequence ascends a whole step between each of the three iterations of the theme.

Figure 10a

The Book of Boba Fett, Chapter 1, Fett's triumph over the Sand Beast.

© Fairview Entertainment; Golem Creations; Lucasfilm; Walt Disney Studios

Figure 10b

The Book of Boba Fett, Chapter 1, Theme 11A as heard in Fett's Victory over the Sand Beast.

Figure 11a

The Book of Boba Fett, Chapter 2, Boba Fett Leading the Train Heist.

© Fairview Entertainment; Golem Creations; Lucasfilm; Walt Disney Studios

Figure 11b

The Book of Boba Fett, Chapter 2, Theme 11B as heard in the Train Heist.

Mutation of *The Mandalorian* Fett Theme in the Present Timeline

27 All three sequential statements of the 11 themes mentioned in the previous section, and in fact 31 of the 32 statements of the 11 themes, occur during flashback scenes and are thus leitmotifs for Fett's past. While the 11 themes are developed and used as leitmotifs for Fett in flashbacks to signify significant moments of character development in his Tuscan Raider story, The Boba Fett leitmotif from *The Mandalorian* is used almost exclusively—29 of 30 statements—in the present-day timeline. All statements and transformations of this theme can be seen in **Table 6**. This section examines a significant

sequential mutation of this theme in the Mos Espa present-day timeline.

Table 6

Chapter; Timestamp	Scene	Transformation
1; 00:54	Fett in Bacta Tank	Melody only, Tempo 98
1; 17:32	Walking the Streets	Tempo 118
1; 22:35	Street Fight	Harmonic, Tempo 115
2; 04:16	Trip to the Mayor	Timbral, Tempo 100
2; 12:18	Twin Visit	Tempo 100, 3/4
2; 13:36	Twin Visit	Timbral, Tempo 100, 3/4
3; 05:48	Recruiting Family	Tempo 130, Harmonic, Timbre
3; 08:33	Recruiting Family	Tempo 98, Harmonic, Bass only
3; 20:14	Rancor Gift	Melodic, Tempo 130
3; 22:05	Rancor Gift	Tempo 126
3; 23:11	Rancor Gift	Tempo 128
3; 27:00	Rancor Gift	Harmonic (Bass Sequence)
3; 32:01	Major-Domo Chase	Tempo 140, Bass only
3; 33:19	Declaring War	Tempo 140, Melody only
4; 20:57	Saving Slave 1	Bass only, Timbral
4; 24:31	Saving Slave 1	Harmonic, Tempo 152
4; 25:38	Biker Revenge	Tempo 130, Melodic
4; 32:27	Talk with Shand	Tempo 96
4; 32:51	Flash to Throne	
4; 38:21	Recruiting	Tempo 140, Bass only
4; 39:35	Recruiting	Melody only, Melodic
4; 42:27	Recruiting	Tempo 152, Melodic, Harmonic
5; 46:51	Mando Hired by Fett	Tempo 158, Melodic only
6; 26:47	Mando Arrives	Melodic, Harmonic, Tempo 124
7; 9:40	Plan of Attack	Tempo 136, Melody, only, Harmonic
7; 23:39	Pike Shootout	Tempo 136, Melodic, Timbral
7; 27:40	Wookiee Save	Tempo 136, Bass only
7; 36:04	Riding Rancor	Tempo 130, Timbral, Melodic, Harmonic
7; 37:06	Riding Rancor	Tempo 130, Bass with Mando theme, Harmonic
7; 42:20	Riding Rancor	Tempo 144, 7/8, Melodic, Timbral, Harmonic

Appearances of Boba Fett Theme from *The Mandalorian* in *The Book of Boba Fett*.

28 In the final chapter of the series (Chapter 7), the timelines have caught up to one another and Boba Fett fights alongside his new crime family and Din Djarin to reclaim the city from the mayor and the Pyke Syndicate. Fett discovers that the Pykes are responsible for the murder of his Tuscan tribe which adds an undertone of avenging to his mission to retake the city. In the final battle for Mos Espa, Fett rides his pet Rancor for the first time through the city to defeat the droids that are attacking. The action sequences leading up to Fett's Rancor ride are in a quick 7/8 which leads to the rhythmic modification of the 4/4 theme to fit into a non-isochronous meter. **Figure 12** shows this mutation of Fett's present-day theme. The main idea begins a repetition up a step (a major second in the melody and a minor second in the harmony below) but is modified to have a different ending. In this moment, Fett's riding of the Rancor— a feat that the previous leaders of the city never accomplished—serves as a declaration of authority over all of Mos Espa and the culmination of the character arc that brought him to the throne in the first place. Through each of the key moments in Fett's story—his survival, his shift from captivity to community, his rise to Tuscan leadership, and his successful claiming of the Mos Espa crime syndicate—we hear themes developed through melodic sequence, often ascending to parallel Fett's own personal rise to power.

Figure 12a

The Book of Boba Fett, Chapter 7, Boba Fett Riding his Rancor.

© Fairview Entertainment; Golem Creations; Lucasfilm; Walt Disney Studios

Figure 12b

The Book of Boba Fett, Chapter 7, Fett's "Present-Day" Theme.

Timeline Exceptions and New Motivic Associations

29 With two exceptions, every Boba Fett theme from *The Mandalorian* occurs in the present-day timeline and as previously noted, every 11A or 11B theme is situated in a flashback scene. This section considers both exceptions, the significance of these scenes, and the new layer of meaning they imbue into Fett's leitmotifs. The first exception occurs in Chapter 6 when, during a flashback, Fett and Shand retrieve Fett's ship—the Slave 1. Even though this is a flashback, since the Slave 1 is a part of Fett's current life as a Crime Lord in Mos Espa, this scene involving the ship is scored with both an 11 theme—a nod to the flashback—and the present-day theme upper-neighbor motive—a

recognition that the ship is part of Fett's present timeline and perhaps also an indication that the timelines are catching up to each other.

Figure 13

The Book of Boba Fett, Chapter 6, Fett and Shand Reclaim the Slave 1.

© Fairview Entertainment; Golem Creations; Lucasfilm; Walt Disney Studios

30 The second notable exception occurs in the season finale. In Chapter 7, Boba Fett has two primary triumphant moments, both in present day. The first is his riding of the Rancor mentioned in the previous section. The second is his duel with a rival gun for hire—Cad Bane. Bane is working for the Pykes and is the one to deliver the news that it was the Pykes who slaughtered Fett's Tuscan family and then staged a cover up. Fett and Bane's duel is not just for the city of Mos Espa in whose streets they fight, it is also the culmination of Fett's Tuscan story line—justice for his tribe is finally in reach. While this scene is in the present-day timeline, Fett does not rely on his Mandalorian armor or modern weapons to win the battle. Instead, he uses his Tuscan training in hand-to-hand combat and his Tuscan-made staff—the same staff he used to lead the Tuscans to victory in the train heist—to emerge victorious over Bane. It is Fett's past that equipped him for this moment and allowed him to tie up the final

loose end in his past timeline. Because of this, the scene uses not the present-day theme introduced in *The Mandalorian*, but the 11A theme associated with Fett's past and his Tuscan tribe.

Figure 14

The Book of Boba Fett, Chapter 6, Fett Triumphs over Cad Bane.

© Fairview Entertainment; Golem Creations; Lucasfilm; Walt Disney Studios

31 Because of the two notable exceptions detailed in this section, I propose that the present-day theme is better identified as the "Crime Lord" theme and that the 11A and 11B themes are not "flashback" or "past" themes, but "Tuscan" themes. Throughout the series, Shirley effectively develops three different leitmotifs for Boba Fett. Two—11A and 11B—that are musical representations of Fett's dreams and reminiscences of his past personal growth and his familial connection with the Tuscan Raider tribe, and one that signifies Fett's present-day conquest of Mos Espa and his development of a new crime family.

Conclusion

32 In conclusion, Göransson and Shirley's musical addition to the *Star Wars* universe can be heard as both a reference to the past and a path into the future of the franchise. Their work in *The Book of Boba Fett* honors Williams and the original *Star Wars* trilogy through the quotation and evolution of pre-existing leitmotifs that invoke

viewer nostalgia. However, the full score for the show is far from derivative and contains much more than these recycled materials. The addition of new leitmotifs for the leading character and the innovative deployment of these motifs throughout the show demonstrate how Göransson and Shirley are stepping away from tradition into a new era of *Star Wars* music. The first display of this progress is the sequential development of leitmotifs throughout all seven chapters to parallel the main character's own personal development as he overcomes obstacles, forges relationships, and rises to power. The second and more significant innovation is Göransson and Shirley's choice to use two different sets of Boba Fett leitmotifs. These two sets of aurally distinct cues represent not only the complexity of the character and his unfolding backstory, but also aurally reinforce the non-linear narrative of each chapter of the show. This differentiated musical representation of the character in each timeline not only stands apart from other content in the *Star Wars* franchise it also represents a departure from the typical scoring practices of non-linear science fiction and fantasy television shows.

33 As mentioned at the start of this article, Göransson and Shirley are but two of many composers adding their voices to the music of the *Star Wars* franchise alongside Williams. This study is far from exhaustive in scope and encourages the future exploration of scoring practices among the new generation of *Star Wars* composers. *Star Wars* is far from the only franchise adapting existing content and/or developing new content for various audio-visual media formats, nor are they the only franchise passing the baton to new writers, directors, and composers. This opens yet another door for future study of such adaptations, considering both their acknowledgement of the music from the source materials and their unique additions and innovations in the new composers' voices. For each such franchise, reaching a new generation of fandom requires change, including the addition of new voices to the scoring process. This inevitable evolution of scores and scoring practices should be studied and celebrated since, as Shmi Skywalker so eloquently stated, "You can't stop change any more than you can stop the suns from setting."[11]

BIBLIOGRAPHIE

Audissino, Emilio. *The Film Music of John Williams. Reviving 'Hollywood's Classical Style*. 2nd ed. Madison: The University of Wisconsin Press, 2021 [2014].

Audissino, Emilio. *John Williams. Music for Films, Television, and the Concert Stage*. Turnhout: Brepols, 2018.

Baruh, Bradford and Brian Kwan (directors). *Under the Helmet. The Legacy of Boba Fett*. 2021; San Francisco: Lucasfilm/Disney+.

Bribitzer-Stull, Matthew. *Understanding the Leitmotif. From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

Buhler, James. "*Star Wars*, Music, and Myth," in *Music and Cinema*, edited by James Buhler, Caryl Flinn, and David Neumeyer, 33–57. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

Burlingame, Jon. *Music for Prime Time. A History of American Television Themes and Scoring*. New York: Oxford University Press, 2023.

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

Cohn, Richard. "A Platonic Model of Funky Rhythms." *Music Theory Online* 22, no. 2 (June 2016). http://mtosmt.org/issues/mto.16.22.2/mto.16.22.2.cohn.html.

Darcy, Warren. *Wagner's Das Rheingold*. New York: Oxford University Press, 1993.

Variety. "How 'The Mandalorian' Score Found The New 'Star Wars' Sound." *YouTube*. August 13, 2020. 08:42. https://youtu.be/aQIcZbzr9Wk.

Gorbman, Claudia. *Unheard Melodies. Narrative in Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique* : Star Wars, *d'une Trilogie à l'autre*. Paris: Vrin, 2022.

Jarvis, Brian. "Prioritizing Narrative Structure in Large-Scale Film-Music Analysis: A Case Study of Dramatic Irony in *Barton Fink*." *Music Theory Online* 29, no. 1 (March 2023). DOI: 10.30535/mto.29.1.1.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Lehman, Frank. *Hollywood Harmony. Musical Wonder and the Sound of Cinema*. New York: Oxford University Press, 2018.

Lehman, Frank. "Complete Catalogue of the Musical Themes of *Star Wars*. A Guide to John Williams's Musical Universe." *Frank Lehman*, updated March 23, 2023. Accessed February 13, 2025, https://franklehman.com/starwars.

Link, Stan. “Horror and Science Fiction,” in *The Cambridge Companion to Film Music*, edited by Mervyn Cooke and Fiona Ford, 200–215. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

London, Justin. “Leitmotifs and Musical Reference in the Classical Film Score,” in *Music and Cinema*, edited by James Buhler, Caryl Flinn, and David Neumeyer, 33–57. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

Meyer, Joshua. “The Book of Boba Fett’s Composer Might Have Found Inspiration From A Deep, Deep Cut.” *SlashFilm*, January 4, 2022. Accessed February 13, 2025, https://www.slashfilm.com/724688/the-book-of-boba-fetts-composer-might-have-found-inspiration-from-a-deep-deep-cut.

Monelle, Raymond. *Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral.* Bloomington: Indiana University Press, 2006.

Murphy, Scott. “Cohn’s Platonic Model and the Regular Irregularities of Recent Popular Multimedia.” *Music Theory Online* 22, no. 3 (September 2016). https://mtosmt.org/issues/mto.16.22.3/mto.16.22.3.murphy.html.

Richards, Mark. “Film Music Themes: Analysis and Corpus Study.” *Music Theory Online* 22, no. 1 (March 2016). https://www.mtosmt.org/issues/mto.16.22.1/mto.16.22.1.richards.html.

Straus, Joseph. 2016. *Introduction to Post-Tonal Theory.* New York: W. W. Norton and Company, 2016.

NOTES

1 Since leitmotifs have strong emotional and narrative associations and are developmental in nature, this work is also indebted to narrative analyses of music for film and television such as the work of Claudia Gorbman (1987) and more recently, Brian Jarvis (2023).

2 These films in chronological order of release are: *Episode IV – A New Hope* (George Lucas, 1977); *Episode V – The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980); *Episode VI – Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983); *Episode I – The Phantom Menace* (George Lucas, 1999); *Episode II – Attack of the Clones* (George Lucas, 2002); *Episode III – Revenge of the Sith* (George Lucas, 2005); *Episode VII – The Force Awakens* (J. J. Abrams, 2015); *Episode VIII – The Last Jedi* (Rian Johnson, 2017); *Episode IX – The Rise of Skywalker* (J. J. Abrams, 2019).

3 The original Yoda leitmotif which was introduced by Williams in *Episode 5 – The Empire Strikes Back* can be found on Lehman 2023 (12).

4 *The Book of Boba Fett* Chapter 1 also contains a transformed "cover" of Williams's "Cantina Band Music" (also called "Mad about Me" and originally heard in *Episode IV – A New Hope*). This example is not considered in detail in this study since it is diegetic in both contexts and is not used as a leitmotif by either Williams or Shirley.

5 Gordy Haab also composed a theme for Boba Fett that is used in the video games Battlefront and Battlefront II. However, I have not included it here since the focus of this article is the television adaptation of Boba Fett and his musical themes.

6 From the first TV themes evolving from sung sponsor advertisements in the 1940s and 50s; to the use of the AABA form of Tin Pan Alley in cartoon title themes such as *Mighty Mouse*, *The Flintstones*, and *Scooby Doo*; to the use of pre-existing pop songs in *The Sopranos*, *The Wire*, *Mad Men*, and *True Blood*; to the adaptation of folk music in *Outlander*; to the revival of the longer, verse-chorus style title sequences in streaming television; TV themes often parallel pop music in style and form and occasionally break away from their original audio-visual context as stand-alone charting pop singles. See Burlingame, 2023.

7 Both Main Title A and Main Title B themes can be found on Lehman's catalog (2023, 5).

8 The first season of shows such as ABC's *Once Upon a Time* and *Once Upon a Time in Wonderland*, Netflix's *The Witcher*, and The CW's *Arrow*, to name just a few, all unfold over multiple timelines through non-linear storytelling, yet each retains a single set of character leitmotifs that are used across all timelines.

9 This 3+3+3+2 metric pattern is an example of what Scott Murphy classifies as a Platonic-Trochaic pattern in recent popular English-language media (2016). The pattern is Platonic since 11 cannot be divided evenly into 4 groups of 3 and requires a "comma" 2 at the end—an example of one of Richard Cohn's "Funky Rhythms" (2016). It is Trochaic since it begins with longer values (3s) and ends with the shorter value (2).

10 I wish to acknowledge the similarity between this cue and a diegetic song from the 1984 Swedish film *Ronia the Robbers' Daughter*, produced by Waldemar Bergendahl and scored by Björn Isfält—which Göransson, a Swede himself, was likely familiar with (see Meyer 2022). Low vocal timbres, a 3/4 meter, and very similar melodic contours are used in both. Over the course of the "Mattis and Borka" song, the lyrics evolve from vocables to the

names of two of the main characters—Mattis and Borka. In a similar fashion, the end credits for the final chapter of *The Book of Boba Fett* added in lyrics to the main theme of the show for the first time, changing the shouts of "hey" to shouts of "Fett" or "Boba Fett."

11 Quoted from the dialog of *Episode I – The Phantom Menace*.

RÉSUMÉS

English

John Williams's score for the 1977 space opera *Star Wars: Episode IV - A New Hope* is often celebrated for its neo-romantic style and distinctive character leitmotifs—subsequently developed by Williams across eight additional films. Almost fifty years later, new *Star Wars* content is introduced primarily through streaming television on Disney+ and the sound of the franchise is changing as numerous composers are contributing to these *Star Wars* scores. This article provides a leitmotivic analysis of Ludwig Göransson and Joseph Shirley's score for the Disney+ streaming miniseries *The Book of Boba Fett*. The analysis considers the direct quotation and evolution of Williams's leitmotifs in the Star Wars television scores of Göransson and Shirley, the creative mutation of leitmotifs—specifically the melodic sequencing of thematic fragments—to parallel character development, and the use of multiple leitmotifs for a single character to highlight the non-linear narrative structure of the show.

Français

La musique de John Williams pour le space opera *Star Wars : Épisode IV – Un nouvel espoir*, sorti en 1977, est souvent célébrée pour son style néoromantique et ses leitmotivs associés aux personnages, que Williams a ensuite développés tout au long des huit autres films de la saga. Près de cinquante ans plus tard, l'univers *Star Wars* continue de s'étendre à travers des séries diffusées en streaming sur Disney+, et l'identité sonore de la franchise évolue à mesure que de nombreux·ses compositeur·rices contribuent à ces musiques. Cet article propose une analyse leitmotivique de la partition de Ludwig Göransson et Joseph Shirley pour la mini-série *The Book of Boba Fett* (2021). L'analyse examine les citations directes et l'évolution des leitmotivs de John Williams dans les musiques de Göransson et Shirley, la mutation créative de ces leitmotivs – en particulier la recomposition mélodique de certains fragments thématiques – afin d'accompagner le développement des personnages, ainsi que l'utilisation de plusieurs leitmotivs pour un même personage, soulignant ainsi la structure narrative non linéaire de la série.

INDEX

Mots-clés
leitmotiv, analyse musicale, télévision en streaming, Star Wars, narration non linéaire

Keywords
leitmotif, music analysis, streaming television, Star Wars, non-linear narrative

AUTEUR

Lauren Crosby
Lauren Crosby is an Assistant Professor of Music Theory at Clemson University with research interests in music and the moving image and music theory pedagogy. She holds an M.M. and Ph.D in music theory from the University of North Carolina at Greensboro and Florida State University, respectively. Her recent research focuses on the music and sound of recent Disney+ *Star Wars* streaming series. In addition to her work with music for television, Lauren is currently writing *Music Theory Fundamentals: Exploring Classical and Commercial Music*—a textbook that weights classical music education and commercial music interests equally by introducing each element of music in both staff and MIDI notations.

Star Wars After Williams: New Sounds of A Galaxy Far, Far Away

Star Wars *après Williams : les nouveaux sons d'une galaxie lointaine, très lointaine*

Matt Lawson

DOI : 10.35562/emergences.193

PLAN

Rogue One (2016)
Solo: A Star Wars Story (2018)
The Disney+ live-action series
  The Mandalorian (2019–)
  The Book of Boba Fett (2021–2022)
  Obi-Wan Kenobi (2022)
  Andor (2022–)
Conclusion

TEXTE

> "Obviously, no one's going to write music that is as great as what John Williams did."
> Ludwig Göransson (Grobar 2020).

1 The *Star Wars* franchise, created by George Lucas in the 1970s, has become a cultural phenomenon that has spanned generations and captivated audiences on a global scale. Central to its enduring appeal is not only the compelling storytelling and iconic characters but also the memorable and evocative music composed by John Williams. Williams' contributions to the series cannot be overstated, providing the symphonic soundscape that has defined the fictional universe for over four decades. Such is the strength of the symbiotic relationship between the films and Williams' music that the trailer was deemed "laughably bad", with one of the reasons (in hindsight) being that Williams' as-yet-unwritten musical score did not accompany the "highly generic" shots of "dorky robots" (Guynes and Hassler-Frost

2018, 15). The tone, argues Jenkins, would have been very different had Williams contributed the music to the preview. Williams' score is now generally considered one of the finest in cinematic history, comprising dozens of leitmotifs, functioning in a straightforward, efficient manner narratively, and recorded by a world-leading ensemble in the London Symphony Orchestra (Audissino 2014, 73). In other words, composed in the tradition of classic cinematic scoring. Williams' scores have enjoyed extensive, eclectic academic critique in film musicological circles, ranging from approaches such as the neo-classical lens of Kalinak (1992, 184–202) to the discussion of Williams' music as a signifier of worship and religion (Thornton 2019, 87–100).

2 However, as the franchise has expanded in the twenty-first century with spin-off series and films, a new question has arisen: what does a galaxy far, far away sound like when John Williams' iconic musical presence is absent? While John Williams' scores have become synonymous with the original, prequel, and sequel *Star Wars* trilogies (Episodes 1–9), recent developments in the franchise have seen the emergence of alternative composers tasked with shaping the musical identity of new *Star Wars* content, both feature films and anthology series released on the streaming service Disney+. To provide a comprehensive analysis of this evolution, I scrutinize the creative choices made by composers as they navigate the delicate balance between honouring the original scores and forging new musical paths in a franchise known for its iconic, ubiquitous musical themes such as "The Imperial March" and Force theme, among others.

3 This investigation extends beyond a mere examination of individual compositions. I consider the broader implications of these musical choices on the *Star Wars* franchise, addressing questions of musical continuity, the role of Williams nostalgia, and the impact on audience engagement. In doing so, I aim to shed light on the dynamic relationship between composers, filmmakers, and the enduring legacy and identity of *Star Wars*.

4 Furthermore, this article undertakes a succinct analysis of the fan reception of *Star Wars* spin-off productions, specifically focusing on online reviews and comments made in online discussions. The examination critically investigates the way the omission of Williams's musical scores impacts the perception and appraisal of these spin-

offs within the fan and critical communities. This article seeks to shed light on the extent to which John Williams's musical contributions have become integral and critical to the identity and experience of the *Star Wars* franchise, and how their absence may influence the overall reception and evaluation of derivative works within this cinematic universe.

5 It is imperative to acknowledge that the departure, or exclusion, of a major composer from a franchise is not a novel occurrence in the realm of cinematic music. Instances such as the *Jaws* (Steven Spielberg, Jeannot Szwarc, Joe Alves, Joseph Sargent, 1975-1987), *Jurassic Park* (Steven Spielberg, Joe Johnston, Colin Trevorrow, J. A. Bayona, Gareth Edwards, 1993-2025), and *Harry Potter* (Chris Columbus, Alfonso Cuarón, Mike Newell, David Yates, 2001-2011) film series have all witnessed sequels in which John Williams's musical prowess was either entirely absent from the credits or adapted by different composers to varying degrees. The particular significance of *Star Wars* and the impetus behind composing this article necessitate examination. One can argue that *Star Wars* holds a unique position as a cinematic score that reintroduced the neoclassical style of composition and reinstated symphonic music to the science fiction genre. Kathryn Kalinak (2001) aptly characterizes *The Empire Strikes Back* (Irvin Kershner, 1980) as a blend of "classical meets contemporary" while Emilio Audissino (2014) delves into *Star Wars* as an oppositional score, countering prevailing trends and carving out a revolutionary path. John Williams's score for *Star Wars* was groundbreaking, not necessarily in its musical complexity, as it drew heavily from the late 19th-century symphonic tradition and was occasionally labelled as embracing corny Romanticism. Its groundbreaking nature stemmed from the unparalleled, virtually unbreakable connection it forged between the sonic and visual elements of cinema. Williams's music became synonymous with *Star Wars*, and conversely, *Star Wars* became inexorably intertwined with Williams's music.

6 Not too long ago, the idea of a *Star Wars* production without John Williams was simply unfathomable. Yet, when the much-anticipated film *Star Wars: The Clone Wars* (Dave Filoni) hit screens in 2008, it didn't take long for keen-eyed critics and passionate fans to

zero in on a conspicuous absence—John Williams. The verdict was not favourable.

7 One must empathise with Kevin Kiner, the composer tasked with composing *The Clone Wars*. In a review found on *FilmTracks*, the name of John Williams makes an astonishing appearance—no less than thirty times, to be exact ("Star Wars: The Clone Wars" 2008). More intriguingly, these mentions are often tinged with a sense of yearning, as if to accentuate the unavoidable fan opinion that Kiner's music, while commendable, falls short of the iconic John Williams standard. For instance, the review laments that "purists that swear by Williams's original six scores will be driven nuts by Kiner's changes" ("Star Wars: The Clone Wars" 2008). Mercifully for Kiner, he returned to score the Disney+ series *Ahsoka* in 2023, and produced a rich, forward-thinking score that received much more favourable reviews.

8 Critically, *The Clone Wars* film found itself languishing in the shadows, often described as a pale shadow of George Lucas' illustrious franchise [1]. This sentiment was palpably reflected in its meagre 19% rating on the revered Rotten Tomatoes review website ("Star Wars: The Clone Wars" 2023). Arriving on the scene a mere three years after the divisive prequel trilogy, it appeared as though the future and reputation of the *Star Wars* galaxy teetered on the edge of uncertainty. The fanbase, critics, and even actors from the original films, long disenchanted with what they perceived as a dip in the franchise's quality during the prequel era, had openly revolted, resulting in nearly a decade of simmering unrest within the community (Child 2013). In 2015, the eagerly anticipated *Episode VII – The Force Awakens* (J. J. Abrams) made its debut, marking a perceived welcome return to form for the *Star Wars* franchise. A musical paradigm shift occurred with the release of a film just a year later, with the introduction of the first major *Star Wars* motion picture without John Williams at the musical helm.

Rogue One (2016)

9 In 2016, the inaugural instalment of the much-discussed *Star Wars* anthology film series arrived on the scene—*Rogue One* (Gareth Edwards). As Gerry Canavan highlights in a chapter on the so-called "New *Star Wars*", speculation in the fandom was rife, and music

was one of the primary discussion points. Questions were asked about whether the film would use music from the original trilogy, or whether it would even use a Williams style orchestral score at all (Canavan 2018, 281).

10 Michael Giacchino's original score for *Rogue One* served as an homage to the stylistic musical heritage of the *Star Wars* cinematic universe. Within the context of the film, Giacchino incorporated allusions to Williams's Skywalker Saga compositions, encompassing both subtle and overt manifestations of leitmotifs from the original *Star Wars* films. This judicious integration of established motifs contributed to an enhanced sense of resonance and nostalgia within the *Rogue One* soundtrack, facilitating a seamless convergence of the standalone narrative with the broader *Star Wars* cinematic corpus. However, there were also many musical departures from Williams's style.

11 Giacchino discussed his compositional approach to the film as being one of freedom, claiming that it gave him a chance to "play in a world" that he loved, but also that he did not feel compelled to use any music that had come before; namely Williams's (Brooks 2017). The composer continued that he wanted it to 'feel' like a *Star Wars* movie, and tried to take what he described as the Williams DNA of the original films into *Rogue One* (Brooks 2017). Playfully, Giacchino admitted that he wanted to stay relatively close to the Skywalker Saga sound, remarking that he did not want to say "Hey, I'm going to do a whole new thing with this and now it's going to sound like heavy metal!", but rather that he had audience, brand, and familiarity in mind (Brooks 2017).

12 *Rogue One*'s first notable departure from *Star Wars* tradition was apparent from its opening moments. Absent was the iconic opening crawl, accompanied by John Williams's famous fanfare. Instead, the film greeted its audience with a singular chord, followed by a woodwind interlude that bore a discernible resemblance to Williams's *Star Wars* back catalogue as the camera ascended. A more striking deviation from Williams emerged when the Empire, a central, sinister presence in the *Star Wars* narrative, did not enter to the familiar strains of the "Imperial March", one of the franchise's—and cinema's—most renowned leitmotifs. While the harmonies hinted at the

"Imperial March"'s influence, Frank Lehman's meticulous *Star Wars* thematic catalogue confirms that *Rogue One* introduced not one, but two new themes for the "Imperials" (**Figures 1 and 2**).

Figure 1

Rogue One, "Imperials 1", a sinister theme representing the Empire, introduced early in the film (00:58) (Lehman 2023).

Figure 2

Rogue One, "Imperials 2", the second, more powerful, theme for the Empire (22:23) (Lehman 2023).

13 Although the initial scenes of the film don't feature any of John Williams's music *verbatim*, his influence can be unmistakably felt. This influence becomes immediately apparent during the aforementioned woodwind interlude in space, followed by the title sequence after a long, suspense.ul cold open to the film. Much like the renowned "STAR WARS" title reveal, the film's title is revealed with a sudden cut to "ROGUE ONE" in large, prominent font against a background of space. Within this moment, Giacchino reveals the 'Hope' leitmotif (**Figure 3**), which itself commences with a rising fifth —the same musical interval that opens the iconic *Star Wars* main theme. This musical choice is noteworthy and establishes stylistic conformity, as it is one of the intervals frequently utilized by Williams in some of his most revered compositions such as the main themes for *Superman* (Richard Donner, 1978), *E.T. the Extra-Terrestrial* (Steven Spielberg, 1982), the *Indiana Jones* franchise (Steven Spielberg, James Mangold, 1981-2023), and *Jurassic Park*.

Figure 3

Rogue One, "Hope", a rising theme of fifths and sixths that offers hope to the protagonists (07:30) (Lehman 2023).

14 There are several prominent Williams cues that appear in *Rogue One*. The first of these is the rebel fanfare. This short, two-bar brass cue appears when references to the original Skywalker Saga films are made, or when the rebels are amassing or fighting in a particularly heroic fashion in the narrative. One noteworthy occasion where this happens is when Yavin IV is visited for the first time. This jungle covered moon was a prominent location in *Star Wars* (1977) as the base for the Rebel Alliance, and with *Rogue One* being an immediate chronological prequel to the first film in the original trilogy, the use of the visual setting and Williams's music ensures that it is *Rogue One* that commences the exposition of Yavin IV as a key geographical focus point in the grand narrative of the *Star Wars* universe.

15 The Force theme makes several appearances in *Rogue One*, although not always in the expected contexts. The first unexpected instance occurs on Yavin IV as Jyn Erso, Cassian Andor, and K-2SO depart for Jedha. While the Jyn motif is initially heard as their ship departs, the music then undergoes a transformation into a slightly more contemplative yet dramatic rendition of the Force theme. This is intriguing, as there are no Force-sensitive characters in this sequence, and there are no references to Jedi before, during, or after this scene. A visually similar sequence occurs in the broader *Star Wars* narrative when the Rebel fleet departs the Rebel Alliance base to attack the Death Star. However, in this case, the Force theme is absent, even though Luke Skywalker is piloting one of the ships. In the films utilising the music of John Williams, leitmotifs are typically incorporated either explicitly or with strong implicit connotations. The inclusion of the Force theme in *Rogue One* momentarily disrupts the typically stringent connection between visual and musical elements found elsewhere in the original *Star Wars* films. Other

instances of the Force theme's use in the film are more straightforward, with the music alluding to off-screen characters. For example, as Mon Mothma speaks to Bail Organa, referring to "your friend, the Jedi", the Force theme softly underscores the dialogue. The Jedi in question is Obi-Wan Kenobi, who is currently in hiding on Tatooine before Luke's eventual discovery of him in *Episode IV: A New Hope*. Organa then indicates his need for assistance in finding Obi-Wan, to which he responds that he will bring someone he trusts with his life, referring to his adopted daughter, Leia. At this point, the Force theme underscores both Obi-Wan and Leia as Force users, and whilst neither character is named in *Rogue One*, the music offers a sonic clue as to their identity.

16 The final instance of the Force theme in the film occurs at the conclusion when the Death Star plans are handed to a CGI recreation of Carrie Fisher as Princess Leia, setting the stage for the opening of *A New Hope*. In a film that does not primarily focus on Jedi or the Force to a significant extent, the inclusion of the Force theme serves as a compelling link to John Williams's scores for the original narratives. It anchors viewers in the *Star Wars* universe, even when surrounded by ostensibly unfamiliar characters.

17 Arguably the two most renowned themes from the Skywalker Saga, the main theme and the "Imperial March", are teased at points in *Rogue One*, and both make short but effective appearances at key narrative moments. The main *Star Wars* theme makes a fleeting appearance two thirds of the way through the film, when C3PO and R2D2 are foregrounded for ten seconds. C3P0 remarks incredulously "Scarif?! They're going to Scarif?! Why does nobody ever tell me anything, R2?" Underneath this dialogue, a frivolous woodwind rendition of the main theme is heard. This is a rare instance in a spin-off production of two Williams themes appearing concurrently, as it is immediately prefaced by the Force theme.

18 The second instance of the main theme serves to maintain consistency across the *Star Wars* film anthology: the final credits. The familiar blue text against a starry backdrop is accompanied by the same arrangement of the main theme that Williams used in all nine Skywalker Saga films. This sonic embrace reassures the audience that, despite the absence of Williams and the incorporation of a new

musical direction in the film, *Rogue One* is undeniably a *Star Wars* instalment.

19 The "Imperial March" assumes a prominent role in the movie, making its presence felt on three distinct occasions. The first appearance, albeit fleeting, stands out as arguably the most innovative. A defected Imperial pilot stands before Saw Gerrera, a Rebel extremist, who is now in a state of frail health due to severe lung and leg injuries, relies on a respirator and a life-preserving pressure suit. When Gerrera speaks to the former Imperial pilot through his respirator, a moment of palpable tension ensues. The ex-Imperial pilot's terror is briefly underscored by a timpani melody, accentuating the first few notes of the "Imperial March". Here, Vader's enduring influence on the pilot and the prevailing sense of fear in the *Star Wars* universe are symbolized by the artificial, assisted breathing sound. The solitary timpani, lurking in the audio mix, offers a sinister sonic reference to a character lightyear away but whose signature sound invokes terror within the diegetic world and, via the timpani, in the non-diegetic realm.

20 The second appearance of the "Imperial March" unfolds during a pivotal showdown between Director Krennic and Darth Vader within the impenetrable confines of a fortress tower. Commencing with the "Imperial 6a" motif, as identified by Lehman (2023), the composition seamlessly transitions into a slow, brooding rendition of the "Imperial March" (**Figure 4**).

Figure 4

Star Wars: Episode IV – A New Hope, "Imperials 6a", the main antagonist theme prior to The "Imperial March" being composed for the next film (05:42) (Lehman 2023).

21 This transformation is marked by the lower brass taking the melody, lending an air of sinister gravity to the scene. The final four bars of this theme return as Vader purposefully departs while Director Krennic barely hangs on to his life, having been ensnared by the menacing grip of a force choke by Vader.

22 The third and final appearance of the “Imperial March” occurs when Darth Vader ruthlessly engages a group of Rebel forces aboard a spacecraft, who are valiantly striving to deliver the Death Star plans to Princess Leia. Vader’s imposing presence and murderous actions are underscored by a slowed down harmonic hint at the “Imperial March”, with dramatic, climactic choral chords accompanying a terrifying vision of Vader at his most furious and aggressive. The plans, a crucial narrative element, slip from his grasp and are concealed within an escaping shuttle. A solitary bar of the “Imperial March” plays at this pivotal moment, before being briefly replaced by an unrelated fanfare as Vader looks out into space in anger.

23 In terms of overall style, a noteworthy departure from John Williams’s signature lies in the film’s romanticization or sentimentalisation of the Empire as it nears its conclusion. This shift does not, however, diminish the Empire’s sense of malevolence and authority. Instead, it introduces a striking departure from the visual and sonic aesthetics typically associated with Lucas and Williams. As Cassian Andor and Jyn Erso transmit the Death Star plans from the surface of Scarif, a four-minute musical composition titled “Your Father Would Be Proud” takes centre stage. This musical cue accompanies significant moments of dramatic climax in the film: the Death Star’s arrival in orbit, the Empire’s decision to fire upon the surface, the successful transmission of the Death Star plans, and the tragic demise of Andor and Erso. In a John Williams score, one might expect the “Imperial March” to underscore the menace of this weapon of mass destruction, combined with a Wagnerian approach utilizing leitmotifs and dramatic elements to build suspense and characterization. However, Michael Giacchino’s composition follows a different path, running consistently throughout these moments and delivering an unexpected touch of poignancy. This is particularly evident when the Death Star makes its appearance, marked by a tender and delicate woodwind passage that descends from a diminished fifth to a major third. The juxtaposition of this soft, sensitive, small-scale woodwind ensemble with a colossal, destructive weapon of unimaginable scale is striking in its emotional impact, effect, and its divergence from the stylistic elements traditionally associated with Williams.

24 The challenge of establishing a familiar connection with a *Star Wars* film, particularly the inaugural feature-length spin-off, was amplified

by the presence of a new director, a different musical score, and the introduction of new characters. In this initial evaluation, the absence of the customary musical and thematic elements may have engendered a sense of musical estrangement among the audience. The *YouTube* comments section serves as a compelling resource for gauging public and fan responses to media, including films and music. On the official DisneyMusicVEVO video featuring the cue "Your Father Would Be Proud", there are over 6,000 comments as of 9 February 2024, accompanied by nearly 7 million views [2]. Among these comments, 66 make mention of John Williams, while 104 acknowledge the actual composer, Michael Giacchino. User David Andrés Rojas succinctly encapsulates the core issue surrounding fan reception to the new sonic elements of *Star Wars* with the statement, "Not John Williams, but still amazing". These six words effectively elucidate the central theme of this article to such an extent that they could easily serve as its title or epigraph.

25 This apparent reluctance to disassociate from John Williams is also conspicuous in web reviews of the score. In one review, Williams is mentioned ten times, whereas Giacchino's name appears slightly over 40 times (Heidkamp 2017). For every four occurrences of the actual composer's name in the review, Williams's name surfaces, despite his lack of direct involvement in the film. Furthermore, the language used in these reviews conveys a desire to retain the stylistic and aesthetic elements associated with Williams. The review suggests that Giacchino faced "immense" pressure and goes on to claim that "the style is unmistakably Williams", the score is "clearly imbued with the spirit of Williams", and that Giacchino "relies on" and "faithfully adheres to Williams" (Heidkamp 2017). This review is not an isolated example of this trend, as another one mentions Williams 23 times, with eight instances occurring in just two brief paragraphs. Again, the focus is on the pressure of new composers to be "respectful" to Williams, be "influenced" by Williams, and to employ "Williams-esque" or "Williams-style" orchestration (Broxton 2016).

26 However, as this article will elucidate with subsequent examples, a reassessment over time reveals a gradual shift in perspective amongst the *Star Wars* fanbase, eventually dispelling the initial shock of musical disconnect, and ultimately acknowledging and growing

fond of a new, exciting musical identity and period for *Star Wars* screen productions.

Solo: A Star Wars Story (2018)

27 The acquisition of the *Star Wars* rights by Disney+ represented a significant milestone in the media and entertainment industry. In 2012, The Walt Disney Company, under the leadership of CEO Bob Iger, purchased Lucasfilm Ltd. for approximately $4.05 billion, a move that included the rights to the *Star Wars* franchise. This acquisition marked a strategic decision by Disney to expand its content portfolio and capitalize on the enduring appeal of the *Star Wars* universe. By securing these rights, Disney+ gained the ability to leverage the vast *Star Wars* catalogue, encompassing both the original Skywalker saga of nine films and an array of spin-off series and films. Subsequently, Disney+ became the exclusive streaming platform for *Star Wars* content, offering subscribers access to a rich and ever-expanding galaxy of storytelling, and positioning itself as a key player in the streaming wars.

28 *Solo: A Star Wars Story* (Ron Howard, 2018) serves as a prequel to the original trilogy, offering a deeper exploration of the origins and early adventures of the roguish character, Han Solo (played by Harrison Ford in the Skywalker Saga). The narrative revolves around the young Han Solo, played by Alden Ehrenreich, as he encounters canonical characters such as Chewbacca and Lando Calrissian, as well as his experiences with criminal syndicates, including the infamous Crimson Dawn. These adventures provide insights into the development of Han's character, his moral compass, and the friendships and rivalries that would shape his Skywalker Saga character.

29 John Powell was selected to compose the music for *Solo*, with the understanding that John Williams would contribute the main theme. Consistent with the prevailing theme in this article, which revolves around the notion of composer anxiety and pressure, Powell humorously referred to his initial encounter and collaboration with Williams as a "mixture of humbling and frightening." He likened their working relationship to that of a master and apprentice, drawing on *Star Wars* tropes, and described the experience as akin to being back

in college (Baver 2018). Whether this was jovial self-deprecation or a genuine sense of being overwhelmed, Powell's interviews suggest a profound reverence for Williams. He characterized Williams as possessing a level of mastery that "simply doesn't exist anymore" and drew comparisons to iconic composers like Brahms, Sibelius, and Tchaikovsky (Baver 2018). Additionally, Powell articulated his personal criteria for success on *Solo*, expressing his desire to "simply come up with something as exceptional as John Williams" (Star Wars News Net 2021). While he acknowledged a tendency to draw inspiration from Williams throughout his career, admitting that he "probably stole from John" consistently and even when he wasn't consciously doing so, Powell was steadfast in emphasizing the importance of differentiating his work from the original music (The Resistance Broadcast 2021). Despite his self-deprecating confession that at times he felt like he was "being me, but doing an impression of John" during the scoring of *Solo* (The Resistance Broadcast 2021), Powell explained that he naturally incorporates his own distinct style into his work. He stated, "I can't help but be a bit different", and clarified that, even though he is "forever influenced by John Williams", he's not inclined to sound exactly like John. Powell acknowledged, "I have my own peculiar methods of doing things, and they infuse everything with my unique touch" (The Resistance Broadcast 2021).

30 Adding another layer of complexity to the situation, Powell mentioned having full access to Williams's original *Star Wars* compositional sketches, which he described as "hellish". He reiterated that he felt a sense of "I am not worthy" while collaborating with Williams (The Resistance Broadcast 2021). In the early stages of the process, Williams and Powell had a meeting during which Williams played two nascent themes for Han on the piano. Powell noted that once Williams had completed these themes, he felt more confident in progressing with the remainder of the score. Powell likened this phase to "figuring out the puzzle" of what *Solo*'s musical identity would entail (Baver 2018). The score for *Solo* thus follows a similar path to *Rogue One*, as it combines an "in the style of Williams" approach with innovative musical directions that introduce fresh elements to the *Star Wars* universe. In Powell's own words, his aim was to "honour" Williams's style while crafting a score that offered compelling and unique interpretations for various musical situations,

both within the story's universe and in its broader context (Baver 2018).

31 Set 10–13 years BBY (before the Battle of Yavin), *Solo*'s timeline coincided with the Empire's ascent to its initial power, where Emperor Palpatine and the newly appointed Darth Vader held sway over the galaxy with an iron grip [3]. Arguably, the use of the "Imperial March" in *Solo* stands out as one of the most innovative among all the spin-off films and series. Not only do we encounter a ground-breaking diegetic rendition of the leitmotif, but when it appears in its original form elsewhere, it departs from glorifying the Empire's might to offer a grittier depiction. A thirty-second sequence near the beginning of *Solo* ignited a stir of both positive and negative reactions within the fan community. As Han searches for an escape from Corellia, he realizes that his only option at the spaceport is to hastily enlist in the Empire as a pilot. Bluntly informed that he's better suited for the infantry, he officially becomes an Imperial recruit. However, it's a piece of diegetic music that sparks this decision for Han. While cowering behind some boxes in the spaceport, Han looks up and observes a propaganda recruitment video playing on a large billboard screen. The voiceover emphatically declares, "Be a part of something; join the Empire! Explore new worlds. Learn valuable skills. Bring order and unity to the galaxy. Be a part of something; join the Empire!" Powell undertook a remarkable initiative in this scene, one that upended the established musical canon of *Star Wars* by embedding the "Imperial March" into the diegesis, integrating it into the *Star Wars* universe for the first time in live-action media [4].

32 In this instance, the "Imperial March" is arranged in a major key, a departure that evokes the orchestration and stylistic elements of Edward Elgar. This choice was deliberate on Powell's part. He revealed that the use of this iconic leitmotif was a "last-minute gag" that drew inspiration from Elgar's Proms favourite, *Land of Hope and Glory*. Powell explained that he used this music "to make an anti-British Empire joke", recognizing that Williams is a notable admirer of Elgar. Powell even remarked to his orchestrator, "We can really make this [cue sound like] Elgar, can't we?" (The Resistance Broadcast 2021). Interestingly, when Williams initially heard the major key, playful arrangement on the soundtrack, he wasn't a fan. However, upon experiencing it in the film's context, he grew to appreciate it (The

Resistance Broadcast 2021). The inclusion of the "Imperial March" within the diegesis introduces a layer of complexity to its reception and signifies the first musical tribute from spin-off composers that bridges the gap, transitioning from the non-diegetic realm to an integral component of the musical culture within the *Star Wars* universe.

33 Non-diegetic applications of the "Imperial March" in the spin-off series are consistently intriguing. In *Solo*, a non-diegetic, orchestral rendition follows just moments after the quasi-Elgar diegetic propaganda soundtrack. The narrative visual transitions to a scene evocative of World War II films, marked by a time jump that reads "Three Years Later". Here, we find Han amidst a chaotic battle as part of the Imperial infantry. The setting is bleak, shrouded in darkness, smoke, mud, and disorder, starkly devoid of the dark glamour and efficiency typically associated with the Empire. Death and destruction surround them, with one soldier objecting, "this ain't a quick job—it's a war!" The "Imperial March" is briefly heard but remains subdued and is abruptly cut short. This aesthetic shift, as later embraced by the spin-off series *Andor* on Disney+, presents the Empire in a raw, unfiltered light. The pristine, imposing pragmatism of Vader and Palpatine from the Skywalker Saga seems distant, and the stark reality emerges of how the Empire expanded its dominion across the galaxy: through invasion, death, and despair. In this particular scene, much like the inspired use of the leitmotif during Vader's death in *Return of the Jedi*, the "Imperial March" serves as an elegy or lament, rather than a display of power. The march melody is employed judiciously in *Solo*, but various other Imperial motifs make their presence felt. This includes the aforementioned 6a motif and the sinister four-note Death Star motif, which appear at different junctures in the film. From a continuity standpoint, this musical choice aligns with the pre-*A New Hope* timeline, as the "Imperial March" was notably absent from *A New Hope* having not yet been composed (Lehman 2023).

34 The musical references to pre-existing Skywalker Saga cues also extend to other non-diegetic uses of John Williams's music, and nowhere is this better illustrated than in the journey into the Maelstrom aboard the Millennium Falcon, where Han famously (and truthfully) completed the Kessel run in under twelve parsecs. In this

scene, Powell's extensive musical composition combines original pieces with what he aptly describes as "lots of references to other movies", essentially integrating past musical material (Baver 2018). One such example of incorporating existing material is the popular "Asteroid Field" cue from *The Empire Strikes Back*, a revered cue within the Skywalker Saga. Powell also skilfully weaves in the Rebel Fanfare, the TIE Fighter attack, Chewbacca's theme, the main *Star Wars* theme, and Han's new motif from *Solo* into this exhilarating musical collage of cues. The striking similarities in visuals and narrative result in a deliberate sonic callback to the original trilogy. The musical build-up in this scene is so frenetic that Powell jokingly remarked on the challenges the orchestra faced while performing it (The Resistance Broadcast 2021). At the climax of this sequence, a new creature is introduced: the immense summa-verminoth. This kilometers-long tentacled beast is accompanied by an entirely new instrument in the *Star Wars* universe, the vuvuzela. Powell drew inspiration from the riotous noise made by these instruments at the 2010 South Africa football World Cup and characterized their sound as "a very unpleasant raucous noise". He humorously added that he took great delight in providing "incredibly skilled players, who possess instruments worth hundreds of thousands of dollars, with a $3 big tube" (Baver 2018). This embrace of unconventional, non-symphonic instruments perhaps signifies a deliberate departure from the symphonic sounds synonymous with Williams, while still paying homage to, and quoting, Williams's compositions throughout the original score.

35 Ultimately, the utilization of pre-existing *Star Wars* music in *Solo* can be attributed to the thematic underpinning of destiny. Powell confirms this notion, suggesting that, as a composer, he had to make a choice about whether to approach the score within the context of the film or within the broader context of the franchise as a whole. He noted that as an audience, "[w]e know where [Han] is going, so there's lots of games you can play with the audience" musically (The Resistance Broadcast 2021). The theme of destiny served as a framework that helped Powell reconcile having Williams on board. Once he acknowledged that Williams's themes could be an integral part of the film, he saw the original cues as a kind of musical DNA from which he could build outward (The Resistance Broadcast 2021).

Moreover, in the context of destiny, Powell made a conscious decision not to create any significant new music related to destiny, as he recognized that Williams's original cues could effectively convey the characters' future on screen. A notable example of this approach is evident in the first appearance of the Millennium Falcon. In this moment, a slowed-down, majestic orchestral and choral rendition of the main *Star Wars* theme provides an evocative, foreshadowing sonic link to the original films, explicitly indicating the ship's destiny. As Powell remarked, at this stage in the chronological narrative, "there is no significance to that machine other than the destiny of it", perfectly encapsulating the role of music in this sequence (The Resistance Broadcast 2021). Interestingly, the prequel trilogy, which precedes *Solo* chronologically, is only sparingly referenced in the film, with a solitary nod to "Duel of the Fates" occurring as Darth Maul appears in hologram form towards the film's conclusion. Little else from outside the original trilogy is featured in terms of Williams's cues.

36 When it came to original music, Powell ventured into uncharted territory, going beyond the use of vuvuzelas. For the exhilarating train scene and the arrival of Enfys Nest, a notorious marauder and pirate, he decided to employ a choir of Bulgarian women, describing their voices as "aggressive". Powell's rationale for this unconventional choice was that the choir produces a non-vibrato, "powerful female sound", reminiscent of Williams's choral scoring in *The Phantom Menace*. However, it also embodies fierceness and imparts a sense of trepidation to the audience, and consequently, to the protagonists under attack by Nest in the scene (Baver 2018).

37 Shortly after this sequence, Powell introduces what might be one of the most surreal track names in the *Star Wars* anthology: "Chicken in the Pot". This is a diegetic song performed by a duet, one of whom—Luleo Primoc—is portrayed as a disembodied head in a jar. Powell, upon seeing early concept art, humorously likened this character's visual appearance to a cooked chicken, which inspired the title of the cue. While the translation of the lyrics is still an ongoing process due to the Huttese language's lack of a comprehensive, official lexicon, Lucasfilm employee Leland Chee confirmed that the song includes references to culinary words like hamburger, cucumber, Bolognese, and mayonnaise, along with mentions of hunger[5]. There has been

some debate regarding whether the chorus holds connotations of hunger or potentially carries a sexual subtext, as one line alludes to someone being "good enough to eat" (Star Wars Music Minute 2022). However, Powell leans towards the more innocent interpretation, emphasizing the chicken-in-a-pot analogy or the visual similarity to create whimsical lyrics revolving around consuming various food items (Baver 2018). Initially, the song was in a language that Powell found online, but it had to be later translated into Huttese to align with intellectual property rights (The Resistance Broadcast 2021) [6].

38 In summary, *Solo: A Star Wars Story*'s musical journey under John Powell's direction is a testament to the depth and creativity that the *Star Wars* universe continued to inspire after *Rogue One* a few years earlier. The film's use of Williams's pre-existing themes and motifs, the integration of new leitmotifs and instrumental sounds, and the innovative diegetic placement of the "Imperial March" were all contributing to a new, rich and diverse musical landscape that would be continued in the Disney+ spin-off series in future years.

The Disney+ live-action series

The Mandalorian (2019–)

39 *The Mandalorian*, as the inaugural *Star Wars* television series exclusively available on the Disney+ streaming platform, signified a pivotal juncture in the convergence of the *Star Wars* franchise with the burgeoning realm of digital content distribution. Premiering in November 2019, this episodic venture helmed by creator Jon Favreau and executive producer Dave Filoni represented Disney's ambitious foray into the realm of live-action serialised storytelling within the *Star Wars* universe. Set in the universe's outer reaches, the series introduces audiences to the enigmatic and initially unnamed Mandalorian, a lone bounty hunter, as he navigates the lawless post-Empire galaxy in the aftermath of the fall of the Galactic Empire. The episodic narrative unfolds as a series of interconnected adventures, often reminiscent of the spaghetti western genre, as the Mandalorian takes on various bounties while seeking to fulfill a mysterious mission. This mission centres around the Mandalorian's evolving relationship with "The Child", colloquially known as "Baby Yoda" and

later named Grogu, a Force-sensitive creature of great interest to both allies and adversaries. The episodic nature of the show also allows for a broader exploration of the *Star Wars* universe, delving into the lives of inhabitants beyond the core of the Skywalker saga. *The Mandalorian* adeptly pays further homage to the Western genre, drawing inspiration from classic films and television series while infusing them with a distinct *Star Wars* flair.

40 Ludwig Göransson, a highly acclaimed composer and multi-instrumentalist, undertook the pivotal role of composing the musical score for *The Mandalorian*. Known for his innovative approach to composition, Göransson brought his distinctive style to the show, enriching the storytelling experience with a fresh sonic dimension that could not be more dissimilar to the sound of Williams. His work on *The Mandalorian* marked an astonishing departure from the symphonic tradition associated with previous *Star Wars* instalments, but not without paying homage to Williams with some of the harmonic language used throughout. Like Powell and Giacchino, Göransson acknowledges the impact Williams had on the *Star Wars* universe, claiming "what John Williams created… was probably the best film music out there" (Grobar 2020). However, nowhere is Göransson's departure from Williams's symphonic style more evident than in the very opening sequence to the first episode.

41 The episode (and series) begins in a barren and windswept desert landscape on the remote planet of Arvala-7, setting the scene with visual aesthetics of desolation and isolation. The unfolding sequence is marked by silence, as the camera gradually reveals the distinctive helmet and armor-clad silhouette of the Mandalorian, who moves purposefully across the desolate terrain. There is a noticeable absence of dialogue and music. As the Mandalorian, whose name is later revealed as Din Djarin, enters a remote cantina, he is confronted by a group of unruly patrons, sparking a tense confrontation that hints at Djarin's reputation as a formidable and skilled bounty hunter. The ensuing scuffle provides a glimpse into Djarin's combat prowess. When he leaves the cantina, we finally hear the first rendition of Göransson's opening ostinato (**Figure 5**).

Figure 5

The Mandalorian, the main theme ostinato performed on bass recorder (S1E01, 00:00:43) (personal transcription).

42 Göransson employs a bass recorder motif, bearing a resemblance to Ennio Morricone's iconic spaghetti Western scores. This motif is designed to "evoke a quintessential Western whistle or the tension-filled musical theme of a cowboy standoff" (Eberl and Decker 2023). The motif itself is straightforward, featuring alternating two-tone notes that undergo modulation upon their return. This musical choice effectively captures the solitary existence of the show's central character, conjuring vivid imagery and sounds reminiscent of the wild west. This is particularly evident in the opening scene of the season, where "Mando" trudges through a windswept desert.

43 In contrast to the traditional *Star Wars* cinematic formula, every episode of *The Mandalorian* opens without the customary introductory crawl. Nevertheless, it immediately establishes a distinctive atmosphere marked by a palpable sense of grittiness and authenticity. The absence of John Williams's symphonic scores, which traditionally evoke the spirit of swashbuckling adventure reminiscent of the Golden Age of Hollywood, underscores the departure from the conventional tone of *Star Wars* feature films, continuing and building on the trend started in *Rogue One* and *Solo*. The bass recorder sound heralds a narrative departure, signalling *The Mandalorian* as a realm of storytelling that eschews the traditional family-friendly, action-adventure tropes, embracing a more mature and unflinching narrative approach.

44 The series distinguishes itself through its deliberate aesthetic choices, featuring dimly lit environments, weathered and dilapidated sets, and a cast of morally complex characters, encompassing both protagonists and antagonists. These visual and narrative elements converge to create an atmosphere that departs from the polished veneer typically associated with the *Star Wars* cinematic franchise,

and that includes the symphonic sounds of Williams. Instead, it beckons viewers into a world that conveys a sense of realism and maturity, dwelling in the fringes and shadows of the overarching film narratives. This tonal shift invites audiences to explore a more nuanced and less idealised facet of the *Star Wars* universe, one where moral ambiguity thrives and where the dichotomy between light and dark becomes blurred, offering a narrative perspective distinct from the traditional cinematic storytelling. The indecisive, ponderous recorder sounds of Göransson that introduce us to the musical world of *The Mandalorian* reinforces all of this.

45 The *Star Wars* spin-off series, despite their limited or absent involvement of John Williams, periodically draw upon his symphonic musical legacy. Like *Rogue One* and *Solo*, this occurs through explicit utilisation of original leitmotifs from the film series or more subtly, via the employment of rich and Romantic orchestration reminiscent of Williams's overarching compositional style within the nine films that he scored. In *The Mandalorian*, these instances are relatively sparse, but their impact is profound. For instance, in the climactic scene of the second season's final episode, as Djarin bids a poignant farewell to Grogu while the digitally rendered likeness of Luke Skywalker whisks the young Force-sensitive being away for Jedi training, the evocative Williams Force theme naturally emerges. The music elegantly underscores Skywalker's revelation, while in Djarin's quiet yet emotionally charged act of removing his helmet to allow Grogu to witness his face, a more restrained emotional cue plays. This compositional choice subtly accentuates the nuanced essence of Grogu's character and underscores the significance of this pivotal narrative moment within the context of the series.

46 In a stark departure from Göransson's sparse, mysterious sound world for the series, a noteworthy musical transformation unfolds as Grogu embarks on his journey with Luke Skywalker. This moment can be characterized as a unique instance within *The Mandalorian*, evoking the expansive orchestral scoring of the late nineteenth century. Here, the orchestration takes on a richly romantic quality, featuring the inclusion of Wagnerian horns and swelling strings. Remarkably, this composition deftly incorporates *The Mandalorian*'s principal theme, adapting it to achieve a depth of emotion and sentimental resonance that aligns with Williams's own neo-Romantic

approach to scoring the galaxy. This singular instance serves as a testament to the series' capacity to skilfully integrate and simultaneously evolve the musical identity of the *Star Wars* franchise.

The Book of Boba Fett (2021–2022)

47 *The Book of Boba Fett* follows the legendary bounty hunter Boba Fett and his trusted partner, Fennec Shand. The series, released in 2021 and 2022 on Disney+, takes place after the events of *The Mandalorian* and explores Fett's journey as he steps into a new role as the crime lord of Tatooine's underworld. After surviving the treacherous sands of the Sarlacc pit, Boba Fett sets his sights on the criminal enterprises that control Tatooine's criminal underworld. With Fennec Shand by his side, Boba Fett aims to establish his authority and consolidate power in the lawless desert planet. The episodes delve into Boba Fett's complex past, offering glimpses of his experiences and the events that have shaped him into the feared bounty hunter he has become. As he navigates the intricacies of Tatooine's criminal organizations, he encounters various factions, adversaries, and allies, each with their own agendas and ambitions. Throughout the series, Boba Fett and Fennec Shand face numerous challenges, including rival crime syndicates, power struggles, and vendettas from their past.

48 The music to *The Book of Boba Fett* was composed by Joseph Shirley, with the main theme contributed by Ludwig Göransson on the back of his success with *The Mandalorian*. *The Book of Boba Fett* has a memorable main theme, incorporating prominent use of vocals and driving percussion. Göransson, of Swedish descent, has never admitted to having seen the film *Ronia: The Robber's Daughter* (*Ronja Rövardotter*, Tage Danielsson, 1984), but the cue from that film entitled "Mattis & Borka-sången!" is extraordinarily similar to the main theme for *The Book of Boba Fett*, and it is improbable that direct inspiration was not taken from this film, coincidentally released in the year of his birth. Regardless of this anecdotal curiosity, the theme is certainly a departure from the *Star Wars* musical identity that Williams had created and nurtured in the nine Skywalker Saga films. The epigraph that opened this chapter, which is repeated here, suggests a degree of self-deprecation or anxiety around scoring

Star Wars spinoffs. He claimed "[o]bviously, no one's going to write music that is as great as what John Williams did." (Grobar 2020) The outcome of this concern is that Göransson did not try to emulate or live up to Williams, but rather compose music that is unquestionably *Star Wars*, but more importantly unquestionably new. In *The Mandalorian*, the recorders formed the crux of the musical departure from Williams's symphonic style, whereas in *The Book of Boba Fett*, it was his voice. Joseph Shirley, composer of the in-episode music, reinforced Göransson's thoughts regarding following on from Williams in an interview podcast. The host of the podcast remarked that "[w]e all love John Williams, but it doesn't sound like John Williams", to which Shirley replied "[n]o-one can write like John Williams. John Williams writes like John Williams" (Score: The Podcast 2022).

49 Discussing the vocal main theme, Shirley explains that Göransson sat down with him and decided to use "a lot of vocals" to provide Fett's character with a "tribal, primal, muscular, stoic, confident, strong" musical theme that reinforced his mythical status in the *Star Wars* universe (Score: The Podcast 2022). Through the use of nine baritone singers who provided the main theme's wordless chorus but also grunts and chants elsewhere in the series, Shirley referenced Temuera Morrison's Māori heritage as an inspiration point, describing the musical style as Tahitian or Polynesian; somewhat of an unintentional geographical misnomer, given Morrison's New Zealand heritage (Score: The Podcast 2022). Furthermore, inspiration was taken from across the Tasman Sea, with didgeridoo sounds and "horn calls", as well as "lots of styles of percussion" representing Fett throughout the series (Score: The Podcast 2022). The general consensus in the discussion with Shirley on the podcast is a set of new rules; new rules for what *Star Wars* sounds like. The host even remarked that many studio executives would have been scared away by the different sounds compared to Williams, but ultimately the music of the two composers is continuing to build up the brand and sound of the spin-off universe (Score: The Podcast 2022).

50 John Williams is not totally absent, though. The nods to Williams's iconic Skywalker Saga scores within *The Book of Boba Fett* are infrequent but significant, with one such reference occurring as early as the midpoint of the first episode. As Boba Fett and Fennec Shand

step into a bustling Mos Espa cantina, they encounter a familiar sight to fans of the Skywalker Saga: Max Rebo, a character from Jabba the Hutt's palace in *Return of the Jedi*, performing music alongside a Bith character. The Biths were the original members of the Cantina Band featured in the original trilogy. This convergence of two diegetic musical elements is accentuated by their rendition of a remixed version of the "Cantina Band" theme from the original film series. This particular piece of music has transcended the *Star Wars* universe to become one of the most universally recognized musical cues throughout the entire *Star Wars* anthology.

51 Towards the conclusion of episode four, a noteworthy musical reference occurs, marking one of the first instances where the collective spin-off series begins to carve their own musical identity distinct from John Williams's iconic compositions. During a conversation between Fennec and Fett about the impending war, Fennec suggests that Boba could acquire military support with money, asserting that "Credits can buy muscle, if you know where to look". As this dialogue exchange wraps up, an unmistakable shift in the musical landscape takes place. Ludwig Göransson's recorder takes centre stage, accompanied by the familiar bass ostinato that also forms part of *The Mandalorian*'s main theme. This musical shift seamlessly transitions into the main theme for Boba Fett, which underscores the final moments of the episode as the credits roll. This moment is noteworthy as it underscores the spin-off series' ability to establish its own unique musical identity and canon, separate from the influence of John Williams. It signifies the series' growing independence and creative evolution.

Obi-Wan Kenobi (2022)

52 *Obi-Wan Kenobi*, the highly anticipated six-episode mini-series released in 2022, marked the return of Ewan McGregor as the titular character, a role he hadn't reprised on-screen since 2005, although he did make voice cameos in the sequel trilogy. The composition of the series' score added an intriguing layer of complexity to the *Star Wars* musical anthology. Initially, British film composer Natalie Holt created an original theme for the show and the character of Obi-Wan. However, when John Williams joined the project, the dynamics

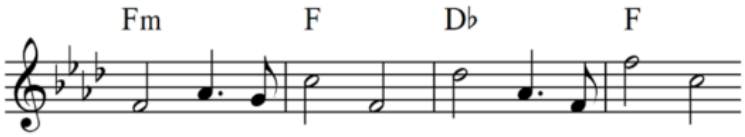
shifted. Natalie Holt ceded control of the main theme, allowing Williams to take charge of the opening titles. Williams's long-time collaborator, William Ross, also became part of the musical journey and contributed as a third composer, adapting Williams's iconic Obi-Wan theme and incorporating other familiar film leitmotifs into the series. Despite Natalie Holt's burgeoning back catalogue of successful music for screen, evident from her previous work, including Marvel's *Loki*, she found herself as just one part of this particularly intricate *Star Wars* musical puzzle rather than the sole composer on the project. The division of composition duties remained somewhat ambiguous, and the arrival of John Williams, while undoubtedly welcomed by all, introduced a certain complexity to the series' music, and perhaps prompted a level of anxiety felt by Powell during the *Solo* compositional process.

53 John Williams's main theme subtly draws inspiration from the iconic Force theme while also bearing a striking resemblance to Siegfried's leitmotif from Wagner's Ring Cycle. In the hands of William Ross, who adapts Williams's themes, the series adheres to the leitmotivic style that characterized the original films. These adaptations, though often subtle, manifest in variations in instrumentation or harmony, effectively conveying different facets of the characters. An exemplary illustration from the original film trilogy is the "Imperial March", where the versatility of the orchestra is notably showcased during Darth Vader's poignant aforementioned death scene. Here, the once menacing and sinister melody undergoes a transformative journey, passing through high strings, French horn, flute, and finally, the delicate notes of a harp. In *Obi-Wan Kenobi*, this same technique persists, albeit in a more nuanced manner. A noteworthy instance lies in a subtle tonal shift within Obi-Wan's main theme. This shift towards a major tonality occurs as the lead character reveals a kinder and gentler side, symbolized, for instance, by his act of feeding a hungry animal on Tatooine. **Figure 6** showcases the main theme, composed by Williams, with the kindness adaptation highlighted in **Figure 7**:

Figure 6

Obi-Wan Kenobi, main theme composed by John Williams (S01E01, 06:00) (Lehman 2023).

Figure 7



Obi-Wan Kenobi, "kindness" variation as Obi-Wan feeds a hungry animal on Tatooine (S01E01, 14:32) (personal transcription).

54 *Obi-Wan Kenobi*, as a series, tantalizes us with glimpses of John Williams's musical style but only truly embraces it in the closing episodes. The Empire, and even the fearsome Darth Vader, march to the beat of an original score distinct from Williams's iconic compositions. In a sequence where Vader unleashes terror upon a hapless village, indiscriminately taking lives, the initial tense soundscape, the haunting foregrounding of his ominous breathing, the strategic use of silence, and the chilling cries of the terrified villagers arguably paint him as a more formidable and menacing presence than even the renowned "Imperial March" could achieve. Nevertheless, it's understandable how some critics may have found the score to be somewhat "generic" as Vader embarks on his merciless rampage (Zanobard 2022)[7]. Drawing upon Wagner not for the first time in this article, the sense of relief experienced when we finally hear some of Williams's renowned leitmotifs is akin to the resolution of the Tristan chord after nearly four hours of *Tristan*

und Isolde. The "Imperial March" makes its presence felt a bit earlier in the series, yet it's when Obi-Wan bids farewell to Leia following a successful rescue mission that the magic truly happens. The melodies of Leia and the Force, composed by Williams, are heard briefly, with the original compositions of Holt or Ross seamlessly interwoven between them. The sheer number of reaction videos on *YouTube* featuring jubilant fans celebrating the emergence of these themes speaks volumes about their impact.

55 The critical reception of the score of *Obi-Wan Kenobi* is mixed. There is little to critique when viewed as a collection of individual musical cues. However, within the context of the series, critics believe it falls somewhat short, primarily due to what can be considered questionable decision-making. Unlike the other case studies in this article, *Obi-Wan Kenobi* is accused of being too much of a Williams "sound-a-like" compilation, without the stretching of the musical identity found in other spin-offs:

> Throughout the score there were numerous scenes that screamed for a statement of the Imperial March, the Force theme, Princess Leia's theme, or even a reprise of "Battle of the Heroes" from *Revenge of the Sith*. However, instead, Holt was made to essentially create 'almost but not quite' replicas of these iconic musical motifs, which robbed the show of some potentially powerful moments of emotional and dramatic catharsis, as well as removing much of the internal musical continuity and leitmotivic consistency. It's just another bad decision among a series of bad decisions that left the show failing to live up to its potential, and it's very surprising that John Williams may be somewhat to blame. (Broxton 2022)

Andor (2022–)

56 In 2022, the 12-part series *Andor* made its debut, serving as an origin story for the *Rogue One* rebel protagonist, Cassian Andor. Its release seemed understated, and the fanbase appeared intrigued, yet it lacked the typical frenzy associated with a *Star Wars* launch. What followed, however, was a classic case of under-promising and over-delivering. The series emerged as a revelation, despite its character ensemble mostly unfamiliar to casual *Star Wars* filmgoers, an absence of mentions of the Force, Jedi, or the Sith, and no cameo appearances

from the A-List cast. Astonishingly, *Andor* consistently secured the top spot in ranking lists of *Star Wars* series, surpassing *Obi-Wan Kenobi*, *The Mandalorian*, and *The Book of Boba Fett*.

57 If *The Mandalorian* revealed a grittier, darker facet of the *Star Wars* universe, *Andor* cranked it up to the maximum. Across its 12 episodes, we witnessed the protagonist commit cold-blooded murder of a fellow rebel, another rebel protagonist off-screen murdering an entire Imperial family, including children. There was a former security officer desperately seeking attention and stalking a female Imperial supervisor, a senator trapped in a loveless marriage while deceiving her husband and essentially bartering her child into an arranged marriage, an entire prison floor subjected to electrocution, and the protagonist's mother dying in solitude. This is the same *Star Wars* universe that introduced us to the likes of Jar Jar Binks, reinforcing how far removed the spin-off series are from the family-friendly narratives of the Skywalker Saga.

58 Within this rendition of the *Star Wars* universe, the classical musical style synonymous with John Williams may appear somewhat out of sync. It's crucial to acknowledge Williams's remarkable versatility as a composer—recall that he crafted both *Schindler's List* and *Jurassic Park* in the same year. However, the unrelenting and harsh reality portrayed in this particular segment of the *Star Wars* galaxy doesn't naturally harmonize with the neoclassical, Golden Age-inspired symphonic compositions that define his signature style.

59 Opening title themes in film musicology are frequently overlooked, but Nicholas Britell introduces a captivating twist with *Andor*. Each opening theme shares a fundamental core, yet it undergoes a fascinating evolution, departing from its orchestral origins to mirror the upcoming episodes' content. This approach stands in contrast to what Williams typically achieves in the films. In the *Star Wars* saga, consistency reigns supreme, as evidenced by the nine iconic opening crawls and their accompanying fanfare. While Williams masterfully wields the transformative potential of the leitmotif, Britell takes an innovative stride by incorporating the opening title theme into this compositional approach. The flexibility and fluidity of the opening credits foreshadowing the impending episode, this subtle yet impactful technique elevates the significance of the non-diegetic

underscore, infusing it with purpose. In fact, one could argue that it imbues the score with more meaning than Williams's opening fanfare, which, apart from serving as a leitmotif for Luke Skywalker, primarily accompanies the scrolling introductory text. Britell's score is already providing hints about what is to unfold in the upcoming episode, with nuanced alterations that explicitly connect the main theme with the content of the forthcoming narrative.

60 There is a significant, pivotal diegetic musical moment in *Andor*. At Cassian's mother Maarva's funeral, a marching band assembles and delivers a poignant yet stirring funeral march. What makes this scene particularly intriguing is the fact that the instrumentalists on screen are genuinely playing their instruments, adding to the enjoyment as viewers try to discern the sci-fi modifications concealed beneath each instrument. This scene employs a time-honoured cinematic technique, the slow-building musical crescendo leading to a climactic event. Diegetic music possesses a hypnotic potency for heightening tension and suspense, especially when certain characters on screen hold knowledge that others do not. In the examples mentioned earlier, acts of violence were often at the centre of the crescendo, whether thwarted or realized. However, in the funeral sequence of *Andor*, the music culminates in a different form—a posthumous speech by Maarva, rallying the masses against the Empire[8]. These scenes represent a genuine departure from the utilization of diegetic music in the *Star Wars* feature-length films, where John Williams's non-diegetic underscore typically propels the narrative. In *Andor*, music takes centre stage and is presented to us as a vital, living component of the *Star Wars* universe, contributing to raw realism and narrative development. It is worth noting that the somewhat unrefined and unpolished sound of the band contributes to the authenticity of the scene. The portrayal of instrumentalists who likely don't rehearse together frequently, gathering to pay tribute to a beloved local resident, inevitably results in a somewhat rustic performance. This natural imperfection enhances the genuine mood of the moment.

Conclusion

61 *Star Wars* and John Williams is one of cinemas great partnerships, akin to Williams's personal and professional relationship with director Steven Spielberg. They work so effectively and efficiently together, and it may be jarring to tear them apart. However, change can indeed be a positive force, even for the most dedicated fans of John Williams and the *Star Wars* universe. Personally, I found a deeper connection with *The Mandalorian* and *Andor* than with the three most recent *Star Wars* films, and I attribute this resonance largely to the music. Perhaps John Williams's musical legacy is akin to a comforting security blanket that a child clings to for as long as possible. Yet, for growth to occur, one must eventually let go. To extend the analogy of children maturing, the introduction of composers like Natalie Holt, Nicholas Britell, John Powell, and Ludwig Göransson may symbolise *Star Wars* entering its transformative teenage years, characterized by experimentation, mood swings, and, upon reflection, a newfound appreciation for the evolution it has undergone. Film music is built on stereotypes, both stylistic and generic, and whilst Williams's music will be the sound of *Star Wars* forever, this need only apply to the films for which he composed the music. It is limiting and unfair to suggest that the music that comes after Williams's reign is inferior or need live up to Williams, and Williams himself, in his typically self-deprecatory and humble manner, would heartily agree. His music for the nine films is but one part of the *Star Wars* universe across a range of media, and we now enter a post-Williams age whereby stylistic homages and entirely new sounds can come to the fore and take the fictional universe in new directions sonically.

62 So, to quote Göransson one final time and to respectfully disagree with him, it is perhaps a fallacy to claim that "no-one's going to write music as great as what John Williams did". Greatness is subjective, whilst progress and evolution are essential, and the *Star Wars* galaxy far, far away no longer needs to rely on Williams's music written a long time ago…

BIBLIOGRAPHIE

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

Baver, Kristin. "John Powell on Scoring the 'Completely Absorbing World' of *Solo: A Star Wars Story*". *Star Wars*, September 10, 2018. Accessed February 8, 2025, https://www.starwars.com/news/solo-a-star-wars-story-composer-john-powell.

Brooks, Dan. "In Advance of His 50th Birthday Concert, *Rogue One* Composer Michael Giacchino Looks Back". *Star Wars*, October 18, 2017. Accessed February 8, 2025, https://www.starwars.com/news/in-advance-of-his-50th-birthday-concert-rogue-one-composer-michael-giacchino-looks-back.

Broxton, Jonathan. "ROGUE ONE – Michael Giacchino". *Movie Music UK*, December 20, 2016. Accessed February 8, 2025, https://moviemusicuk.us/2016/12/20/rogue-one-michael-giacchino.

Broxton, Jonathan. "OBI-WAN KENOBI – Natalie Holt, William Ross, John Williams". *Movie Music UK*, July 1st, 2022. Accessed February 8, 2025, https://moviemusicuk.us/2022/07/01/obi-wan-kenobi-natalie-holt-william-ross-john-williams.

Canavan, Gerry. "Fandom Edits: *Rogue One* and the New Star Wars", in *Star Wars and the History of Transmedia Storytelling*, edited by Sean Guynes and Dan Hassler-Frost, 277-288. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

Child, Ben. "Star Wars actor who played original Darth Vader is no fan of recent prequels". *The Guardian*, August 19, 2013. https://www.theguardian.com/film/2013/aug/19/star-wars-darth-vader-dislikes-recent-trilogy.

Eberl, Jason and Kevin S. Decker. *Star Wars and Philosophy Strikes Back. This is the Way*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2023.

Grobar, Matt. "Composer Ludwig Göransson On Recreating John Williams Magic For 'The Mandalorian,' Finishing 'Tenet' In Quarantine & Takeaways From Working With Christopher Nolan". *Deadline*, August 11, 2020. https://deadline.com/2020/08/the-mandalorian-composer-ludwig-goransson-tenet-emmys-disney-plus-interview-news-1203007648.

Guynes, Sean and Dan Hassler-Frost, *Star Wars and the History of Transmedia Storytelling*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018.

Heidkamp, Bernard H. "Soundtrack Review: Michael Giacchino – Rogue One: A Star Wars Story (2016)". *Behind the Audio*, June 4, 2017. Archive accessed on 19 March, 2025, https://web.archive.org/web/20210926025855/https://behindtheaudio.co-

m/2017/06/soundtrack-review-michael-giacchino-rogue-one-a-star-wars-story-2016.

Star Wars News Net. “INTERVIEW: ‘Solo A Star Wars Story’ Composer John Powell”. *YouTube*. April 22, 2021. 01:19:39. https://www.youtube.com/watch?v=Ujm6aLuN7yQ.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.

Lehman, Frank. “Complete Catalogue of the Musical Themes of *Star Wars*. A Guide to John Williams’s Musical Universe”. *Frank Lehman*, updated March 23, 2023. Accessed February 9, 2025, https://franklehman.com/starwars.

Score: The Podcast. “Making Boba Fett’s distincitive vocal sound | Joseph Shirtley on More Score”. *YouTube*. January 14, 2022. 08:42. https://www.youtube.com/watch?v=Y4vJ_F5QUvk.

Star Wars Music Minute. “Solo 9: Chicken in the Pot Iceberg (Minutes 41-45 with AurekFonts)”. *YouTube*. April 22, 2022. 03:45:04. https://www.youtube.com/watch?v=W4mqTn4oYVg.

“Star Wars: The Clone Wars”. *FilmTracks*, August 9, 2008. Accessed February 8, 2025, https://www.filmtracks.com/titles/clone_wars.html.

“Star Wars: The Clone Wars”. *Rotten Tomatoes*, October 13, 2023. Accessed February 8, 2025, https://www.rottentomatoes.com/m/clone_wars.

Thornton, Daniel. “Star Wars Soundtracks: The Worship Music of John Williams”. *The Journal of Religion and Popular Culture* 31, no. 1 (Spring 2019): 87-100. DOI: 10.3138/jrpc.2017-0014.

Zanobard, “Obi-Wan Kenobi – Soundtrack Review”. *Zanobard Reviews*, June 27, 2022. Accessed February 8, 2025, https://zanobardreviews.com/2022/06/27/obi-wan-kenobi-soundtrack-review.

NOTES

1 It should be noted that the subsequent *Clone Wars* animated series (Cartoon Network, 2008-2013; Netflix, 2014; Disney+, 2020) was much more successful and enjoyed positive critical reception from the media and fans alike.

2 DisneyMusicVEVO. “Your Father Would Be Proud (From ‘Rogue One: A Star Wars Story’/Audio Only)”. *YouTube*. December 16, 2016. 04:51. https://www.youtube.com/watch?v=Qemb3iBlp1o.

3 The Battle of Yavin was the first significant victory by the Rebel Alliance over the Empire, and culminated in the destruction of the first Death Star at

the hands of Luke Skywalker.

4 It was used in a 2014 *Star Wars Rebels* animated episode in a similar fashion, with a celebratory patriotic major key rendition accompanying Empire Day, a celebration of all things Imperial. See Samantha Tripp's article in this issue.

5 Deleted tweet from Leland Chee (@HolocronKeeper). "hamborgo = hamburger / cucumbo = cucumber / bolonay = Bolognese / mayanay = mayonnaise #huttese" *Twitter*, October 14, 2021.

6 Huttese is a fictional language spoken in the *Star Wars* universe by the Hutt species; the most famous of which, Jabba the Hutt, features heavily in the original feature films.

7 This particular online critique posits that in *Obi-Wan Kenobi*, "gone immediately is the *Star Wars* sound, with a duller, much more generic-sounding semi-orchestral style rising in its place."

8 Incidentally, Disney initially considered having Maarva say something slightly different than "Fight the Empire," but they decided that *Star Wars* wasn't quite ready for an F-bomb just yet.

RÉSUMÉS

English

When Disney acquired *Star Wars* in 2012, fans were curious about the franchise's new direction. While John Williams continued composing the music for the sequel trilogy, his absence was felt in the spin-off films *Rogue One* and *Solo*, where Michael Giacchino and John Powell took over. These films still bore Williams' influence, though. The Disney+ series *The Mandalorian*, *The Book of Boba Fett*, *Obi-Wan Kenobi*, and *Andor* marked a significant departure from Williams' neo-classical style, with composers Ludwig Göransson, Natalie Holt, and Nicholas Britell crafting more organic, raw scores. The distinct sounds of these new scores—ranging from sultry melodies to guttural choral themes—remained unmistakably "*Star Wars*". This paper explores the shift in musical style, reflecting on the question: What is *Star Wars* music without John Williams, and is a new musical identity emerging for the franchise?

Français

Lorsque Disney a racheté *Star Wars* en 2012, de nombreux fans se sont interrogés sur la direction que prendrait la franchise. Si John Williams a continué à composer la musique de la trilogie suivante, son absence s'est néanmoins fait sentir dans les films dérivés *Rogue One* et *Solo*, où Michael

Giacchino et John Powell lui ont pris le relais, tout en restant influencés par son style. Avec les séries Disney+ *The Mandalorian*, *The Book of Boba Fett*, *Obi-Wan Kenobi* et *Andor*, la franchise s'éloigne davantage du style néoclassique de Williams, les compositeurs Ludwig Göransson, Natalie Holt et Nicholas Britell créant des partitions plus brutes et organiques. Malgré des sonorités inédites allant de mélodies envoûtantes à des thèmes choraux gutturaux, ces compositions conservent une identité indéniablement « *Star Wars* ». Cet article explore ces évolutions stylistiques et s'interroge : qu'est-ce que la musique de *Star Wars* sans John Williams ? Une nouvelle identité musicale est-elle en train d'émerger pour la franchise ?

INDEX

Mots-clés
Williams (John), Star Wars, Disney, franchise, spin-off

Keywords
Williams (John), Star Wars, Disney, franchise, spin-off

AUTEUR

Matt Lawson
Dr Matt Lawson is a musicologist and Senior Lecturer in Music at Oxford Brookes University, UK, where he has worked since 2017. A screen music specialist, Matt completed his PhD at Edge Hill University, with a thesis focusing on the music used in German depictions of the Holocaust on screen. He is co-author of the general-interest book, *100 Greatest Film Scores* (Rowman and Littlefield, 2018), a number of articles and chapters on screen music, and is currently writing his second book on the music of Tolkien adaptations on screen. He is a keen advocate of outreach and widening participation, and enjoys public lectures and speaking at schools, introducing young people to the wonderful world of film music.
IDREF : https://www.idref.fr/254404316

Les enfants illégitimes de John Williams et de J. K. Rowling

Musiques et effets sonores dans les fanfilms potteriens français

The Illegitimate Children of John Williams and J. K. Rowling: Music and Sound Effects in French Harry Potter *Fan Films*

Jérémy Michot

DOI : 10.35562/emergences.213

PLAN

Faire soi-même : étude du processus de création
Des sons et des musiques originales ?
Des emprunts féconds
Conclusion

TEXTE

1 À la fin des années 2010, quinze ans après la naissance de *YouTube* et moins d'une dizaine d'années après la sortie des derniers films *Harry Potter* réalisés par David Yates, de nombreux courts-métrages apparaissent sur la toile et racontent des moments inédits de la vie de Severus Rogue, d'Albus Dumbledore, de James et Lily Potter, ou encore de Rowena Serdaigle et d'autres personnages croisés tout au long des différents tomes de la saga écrite par J. K. Rowling. Cependant, ces films et courts-métrages n'ont pas été produits par les studios de la Warner avec qui Rowling participe à l'élaboration d'un *Wizzarding World* canonique depuis 2016. Élaborés dans un cadre privé, familial et amical, ils sont au contraire le fruit de réalisations collaboratives que l'on pourrait qualifier avec Mélanie Bourdaa de non officielles (2016, 107) et participent à des « effets de monde » ainsi que le qualifie Anaïs Goudmand : « les fans peuvent prolonger l'univers de la manière qui les intéresse », il ne s'agit pas en outre de « revivre éternellement et indéfiniment les aventures d'Harry Potter » mais plutôt de « créer ses propres aventures au sein de l'univers » (Goudmand 2023). Ces productions pourraient aussi

être décrites comme « amateurs », dans une acception qui l'oppose au professionnel, si le terme ne rencontrait pas des problèmes de définition, plus spécifiquement dans le champ artistique, comme l'analysent les rapporteurs d'une mission commandée au ministère de la Culture au début des années 2000 :

> La définition et l'usage des termes « amateurs » et « professionnels » varient d'un champ de pratique à l'autre ; ils varient également dans le temps. Ainsi en sport, la professionnalisation est un phénomène récent qui n'a pas affecté toutes les disciplines au même moment et de la même façon. Des différences importantes existent de même dans le domaine artistique. Le statut d'écrivain professionnel, par exemple, reste mal établi si bien que l'on peut être, comme Julien Gracq ou Paul Claudel, tenu pour un écrivain à part entière tout en exerçant, à temps plein, une activité professionnelle d'enseignant ou de diplomate. Chez les instrumentistes, chanteurs et compositeurs classiques, la pratique de haut niveau exige une technicité et un engagement difficilement compatible avec une autre activité professionnelle. C'est pourquoi, sans doute, la distinction entre amateurs et professionnels recouvre une distinction de niveau de performance. (Pouts-Lajus *et al.* 2002, 51)

2 En effet, même si des critères suffisamment neutres permettaient d'évaluer un « niveau de performance » audiovisuelle, les vidéos de fans se démarqueraient tout de même des productions officielles à d'autres égards. D'une part, parce qu'une fine connaissance du Potterverse [1] a permis aux auteur·rices d'en extraire des récits cohérents qui complètent, enrichissent et subvertissent parfois le canon original [2], d'autre part, parce que le succès phénoménal de ces vidéos (entre 20 000 et 3 millions de spectateur·rices) témoigne d'un engouement qui, en termes de réception, rivalisent presque avec les productions de la Warner Bros. Les pressions exercées sur les équipes des fanfilms en attestent : si le service juridique de la Warner n'a pas cherché à empêcher la diffusion en ligne de *Les Fondateurs : Le Fantôme de Serdaigle* (Lou-Anne Dubos) en 2019, il a en revanche interdit celle du second volet en 2022 [3]. Une bataille supplémentaire dans la « PotterWar » analysée sur *Deep Media* (Frank Rose 2011) et rapportée par Mélanie Bourdaa (2016, 107). Ces créations évoluent ainsi dans une zone grise où les industries culturelles disposent d'un

pouvoir d'interdiction ou de contrôle, mais rencontrent toutefois des difficultés à réguler pleinement ces productions non officielles [4].

3 Ces créateur·rices de seize ans s'inscrivent aussi dans la tradition *do it yourself* (fais-le toi-même, terme généralement appliqué à la confection d'objets, DIY [5] dans le reste de l'article) ainsi que le permettent les outils numériques à leur disposition, sans l'appui financier et logistique des studios ou autres sociétés de productions, et des fanfictions, un phénomène ancien « rendu possible [par] la diffusion croissante de produits médiatiques de masse » (François 2007, 60). Sébastien François rappelle ainsi qu'en « septembre 2007, un site comme www.fanfiction.net rassemblait, toutes langues confondues, plus de 300 000 *potterfictions* – à savoir les récits inspirés de la franchise *Harry Potter* – pouvant aller de une à plusieurs centaines de pages chacune » (François 2007, 59). Les fanfilms, forme particulière de ces fanfictions, sont nombreux à retenir l'attention des publics à la fin des années 2010. Certaines vidéos se proposent même de les recenser, créant là un véritable catalogue de productions francophones et anglophones analysées par les *potterheads* [6]. Un commentaire de l'une de ces vidéos retient particulièrement notre attention, car il interroge à sa façon les limites entre fictions amateures et professionnelles : « L'équipe revient avec encore plus de professionnalisme. À un tel niveau, plus besoin de le dire : cette fiction s'élève presque au rang de véritable film tant la photographie, la qualité de l'image, les effets spéciaux, les décors sont exceptionnels » (Vous-Savez-Qui 2018). La notion de « véritable » cinéma évoquée dans le commentaire et semblant s'appuyer sur l'esthétique des superproductions hollywoodiennes, éclaire à la fois la démarche des créateur·rices et la réception de leurs œuvres. Ces productions cherchent non seulement à rendre hommage à l'univers d'origine d'un point de vue technique, mais aussi à s'inscrire dans l'univers canonique d'*Harry Potter*, c'est-à-dire établi visuellement et musicalement par la Warner. Comme l'expliquent Camille Nicol et Mélanie Millette, « sur le plan transmédiatique, les fanfilms requièrent également une maitrise fine des codes de l'univers : la vraisemblance des éléments visuels et sonores contribue à ancrer le récit, et participe à inscrire la fanfiction dans le prolongement du canon […]. Cela permet une cohérence narrative entre les différentes pièces d'un même univers. » (Nicol et Millette 2022, 21) Dans cette

logique, la musique joue un rôle fondamental [7] à la fois dans la narration et la création d'une atmosphère, comme dans la plupart des productions hollywoodiennes. Ainsi, si certaines de ces œuvres de fans utilisent des musiques préexistantes, d'autres font appel, toujours dans un cadre personnel, privé et « amateur » au sens défini précédemment, à des compositeur·rices sur qui l'ombre de John Williams, en tant que premier compositeur de la saga, demeure omniprésente. C'est par exemple le cas dans les trois productions françaises pionnières suivantes [8] : le fanfilm *Warren Flamel : La Malédiction de l'Immortalité – Épisodes 1 à 3* [9] (Quentin Vectan Berbey, 2014-2019), *Le Maître de la Mort* [10] (Maxime Sanchez, Basile Bacon et Clément Ferrigno, 2016), ainsi que *Les Fondateurs : Le Fantôme de Serdaigle* [11] (Lou-Anne Dubos, 2019), dont les musiques ont été composées par Thomas Kubler (*Warren Flamel*) et Clément Ferrigno (*Le Maître de la Mort* et *Les Fondateurs*), qui avaient alors tous les deux seize ans.

Figure 1

Affiches de la série de fanfilms non officiels *Warren Flamel*, *Le Maître de la Mort* et *Les Fondateurs*.

4 Que se passe-t-il lorsque de jeunes musiciens apparemment peu expérimentés s'emparent des musiques d'un compositeur tutélaire, dont les partitions ont marqué à la fois la saga et l'imaginaire des fans ? Ces œuvres de fans s'inscrivent-elles réellement dans la même démarche esthétique que les films produits par la Warner, au point

que la multinationale soit prête à engager des actions juridiques contre de jeunes créateur·rices passionné·es ? Comment opérer une comparaison entre ces productions amateurs et les œuvres officielles ? Pour répondre à ces questions, nous reviendrons d'abord sur le processus de création de ces fanfilms. Nous interrogerons ensuite l'inscription des musiques de Kubler et Ferrigno dans le monde musical d'*Harry Potter* en nous appuyant sur les travaux fondateurs de Jamie Lynn Webster et, pour finir, nous montrerons que les musiques des jeunes compositeurs s'éloignent du modèle williamsien.

Faire soi-même : étude du processus de création

5 Comprendre ces musiques demande avant tout à revenir sur leur processus de création. Thomas Kubler et Clément Ferrigno sont adolescents au moment où ils composent la musique de leurs fanfilms respectifs. Si Kubler a reçu une formation musicale classique et suivi des études en école de musique, en licence de musicologie puis au sein du master MAAAV (Musique appliquée aux arts visuels) de l'université Lumière Lyon 2, Ferrigno, comme Erik Satie à la fin du XIX^e^ siècle, abandonne le conservatoire au bout de six mois. Il se forme cependant en autodidacte et des vidéos trouvées sur *YouTube*, comme celles de Rick Beato [12], nourrissent sa pratique empirique de la composition. Ferrigno travaille ses musiques sur les séquenceurs GarageBand, Ableton puis Logic Pro et télécharge des banques de sons parfois obtenues de manière non officielle qui lui permettent de créer, avec patience, des timbres phonogéniques proches d'un rendu « professionnel ». Ces outils lui donnent l'impression que tout l'orchestre est désormais « accessible sous [ses] doigts » (Ferrigno 2022). Sans avoir besoin de suivre des cours de composition ou d'orchestration, Clément Ferrigno développe une pratique musicale compositionnelle en dehors de toute institution : un mode d'apprentissage DIY par le prisme de l'expérience et de l'expérimentation, comme l'expliquait Samuel Chagnard dans l'étude de cas d'une « socialisation musicale ratée » :

> Vécue sur le mode du loisir, s'appuyant sur le jeu *hic et nunc*, [la pratique musicale de Sofiane] ne répond pas au mode scolaire d'appropriation musicale centré sur un rapport distancié à la pratique, tant par la logique scripturale que par l'instauration d'une satisfaction différée qu'il impose. (Chagnard 2023)

6 La musique produite par Ferrigno surprend par le réalisme des timbres, à tel point qu'il devient difficile à l'écoute d'identifier l'origine des instruments échantillonnés. Le rendu de certains instruments est toutefois d'une meilleure qualité que d'autres (du point de vue du réalisme imitatif), ce qui a pour conséquence d'orienter les choix du compositeur vers certains timbres virtuels préprogrammés, lesquels donnent naissance à des formules idiosyncratiques, comme les ostinatos de cordes graves en staccato, joués en boucle, qui servent de fond sonore au contrepoint dissonant confié aux cordes plaintives (**extrait 1**). L'analyse de ces musiques commence ainsi en prenant en compte leur dimension matérielle.

Exemple 1

Le Maître de la mort, ostinato confié à un pupitre de violoncelles programmés en staccato.

7 Pour les deux premiers épisodes de sa websérie, Kubler compose quant à lui d'abord directement sur l'éditeur de partition Finale, dont il détourne la fonction principale. Le logiciel permet en effet d'entendre la musique gravée puis de l'exporter en audio. La finesse de restitution musicale n'est donc pas aussi travaillée sur Finale que sur des séquenceurs comme Logic Pro, GarageBand ou Cubase. Les paramètres agogiques de la musique, en outre, ne peuvent être programmés avec précision, ce qui pose alors à Kubler de nombreux problèmes de synchronisation entre la musique et l'image au moment de la composition. Faisant preuve de créativité, le compositeur transforme, grâce à des calques, les numéros de mesure en *timecode* dans l'éditeur de partition et laisse deux mesures vides au début de sa partition. Cela lui laisse assez de temps pour lancer la vidéo sur VLC

puis de lancer le lecteur Finale sur la première mesure. Enfin, une fois le travail de composition sur le logiciel de gravure effectué, Kubler produit sa partition avec FL Studio. En résulte une impression très fine, presque indécelable, de tuilage « imparfait » ou décalé entre les séquences musicales. Les points de synchronisme entre la musique et l'image (apparition d'un thème, changement d'orchestration, interruption de l'accompagnement rythmique) servent ainsi non pas à souligner des gestes ou des mouvements de caméra comme c'est souvent le cas dans le symphonisme classique hollywoodien, mais à marquer les transitions entre différentes ambiances musicales pensées par bloc narratif (**extrait 2**).

8 Ce type de synchronisme est d'autant plus important qu'il prend place dans un format court (ce premier épisode de *Warren Flamel* ne dure que cinq minutes) et révèle le découpage technique de l'épisode. En effet, le compositeur et le réalisateur ne se livraient pas à une *spotting session*[13] commune et le réalisateur « n'utilisait pas forcément de musique temporaire » pour le prémontage du film (Kubler 2022). De même, dans la scène de bataille finale, réalisée cinq ans plus tard, la musique ne suit pas tout à fait l'action dans l'esprit du symphonisme hollywoodien ; elle reflète certes l'affolement de la scène et le danger, mais dans un rapport synchronique à l'image moins prononcé. Ce synchronisme « par degré » intervient notamment lorsque Lavinia crie « non » et met sa main sur le bras d'un sorcier du ministère. À ce moment-là, une nouvelle mélodie surgit aux cors, doublée par les violoncelles, sans interrompre l'ostinato motorique des contrebasses ; les contours harmoniques de cette mélodie sont soulignés par les chœurs, écrits en valeurs longues, qui en révèlent alors l'aspect coloriste et la logique transformationnelle (initiée par une transformation PRP, d'après la théorie néoriemannienne qui évalue les transformations d'un accord à un autre hors du cadre des fonctions tonales, à partir d'un accord de *mi* mineur puis une progression plus tonale en *ré* bémol majeur sur deux accords avant de se terminer par une transformation L). Kubler fait alors entendre deux combinaisons orchestrales et rythmiques différentes afin de souligner les deux évènements qui marquent la fin du combat et donc la fin de cette « période » narrative, lorsque Lobélia tombe au sol et que Warren se fait désarmer (**extrait 3**).

9 On retient donc du processus de création des jeunes compositeurs qu'il est déterminé par d'importantes contraintes techniques, qu'ils parviennent à contourner par des gestes personnels et d'ainsi envisager des solutions créatives. Autodidactes au moment d'écrire la musique pour ces courts-métrages, Thomas Kubler et Clément Ferrigno prennent en main un matériel informatique qui peut paraitre complexe et dont l'utilisation exige un certain niveau d'expertise. Plutôt que de préférer au style symphonique, qui requiert une longue initiation aux techniques de l'orchestration et de l'arrangement, un genre de musique aux techniques plus abordables, tous deux se servent des outils et ressources numériques afin de contourner les difficultés qu'ils rencontrent. Ainsi, la discrimination qualitative de certaines banques de son, qui demandent une programmation plus poussée pour un rendu sonore exigeant, engage les compositeurs à privilégier certains timbres à d'autres – les cordes *staccato* comme les voix solistes sont par exemple très souvent mises en avant. De plus, les modalités de fabrication de la musique, liées au flux de travail des compositeurs, pèsent également sur l'intégration des musiques au montage. À cet égard, les musiques de *Warren Flamel*, *Les Maîtres de la Mort* ou de *Les Fondateurs* ne sont pas tout à fait comparables à des musiques de film traditionnelles. Pourtant, Ferrigno et Kubler ne cachent pas que leurs musiques s'inscrivent dans l'héritage de celle de John Williams pour *Harry Potter*. Par conséquent, comment négocient-ils l'intégration des musiques et du son dans un espace musical codifié ?

Des sons et des musiques originales ?

10 Les fanfilms que nous venons de citer s'inscrivent indubitablement dans le canon visuel et sonore des films réalisés par Chris Columbus, Alfonso Cuarón, Mike Newell et David Yates. La banque originale de sons libres de droits, développée par Benoît Griesbach et Quentin Vectan pour la VectanProduction, est plus proche des sons des sortilèges secs et agressifs inventés par Andy Kennedy et Jimmy Boyle dans *L'Ordre du Phénix* (David Yates, 2007) que des sons créés par Randy Thom dans *La Chambre des secrets* (Chris Colombus, 2002), qui, électriques et explosifs, s'apparentent à des feux d'artifice

(Nerdwriter1 2018). Ainsi, dans *La Chambre des secrets*, lorsque Severus Rogue attaque Gilderoy Lockhart, le sortilège *expelliarmus* est associé à un son long et fusé qui s'étire en suivant la trajectoire du maléfice jusqu'à son extinction (**extrait 4**). Le sortilège se décompose alors en trois temps : l'attaque explosive, sa trajectoire et son impact. Le sortilège de désarmement, plus réaliste dans *L'Ordre du Phénix*, sonne comme un coup de fouet, ce qui correspond alors au mouvement de poignet effectué par les sorciers afin de le lancer correctement (**extrait 5**). Le même bruitage de fouet est repris par la VectanProduction (**extrait 6**).

11 À l'instar des effets sonores, les *fanfilms* étudiés sont tous influencés par la vision de David Yates et la photographie gothique et dualiste, tantôt sombre ou lumineuse d'Eduardo Serra.

Figure 2

Comparaison entre la photographie des *fanfilms* (colonne de gauche) et *Le Prince de sang mêlé* (colonne de droite).

© Warner Bros.

12 D'un point de vue sonore et visuel, on remarque donc que ces jeunes créateur·rices se réclament plus d'une tradition potterienne tardive, aux couleurs moins chatoyantes, à un univers plus sombre qui s'adresse à un public plus adulte. Qu'en est-il de la musique ?

13 Des entretiens que nous avons menés avec les deux compositeurs, il est d'abord ressorti que l'ampleur de la musique symphonique de John Williams agissait en premier lieu comme un repoussoir pour de

jeunes compositeurs inexpérimentés. Ferrigno explique par exemple qu'il n'a pas souhaité travailler à partir des thèmes du compositeur des trois premiers films de la saga « par respect ou par peur de la confrontation ». Kubler affirme, quant à lui, ne pas avoir cherché « à faire du Williams, [mais] simplement du *Harry Potter* », en évitant de composer une musique « hors style » et, pour cela, en utilisant des « ostinatos de cordes, des percussions, ou encore du célesta » (Kubler 2022). Le poids symbolique de John Williams semble agir directement comme un effet repoussoir. En cela, ces déclarations rappellent celle de Jay Gruska qui, au moment de proposer une musique de générique pour l'ouverture de la série *Loïs et Clark : Les Nouvelles Aventures de Superman* (ABC, 1993-1997), expliquait avoir été paralysé pendant cinq jours à l'idée de composer une musique pour le superhéros qui était associé, dans l'imaginaire collectif, à la partition déjà célèbre de John Williams dans le film *Superman* de Richard Donner (1978) (Lois & Clark'd 2018) – on aurait tort de ne pas aussi voir dans ce discours une forme de posture, de déférence, envers un artiste consacré et célèbre. Quoi qu'il en soit, la composition d'une musique pour un fanfilm apparait comme particulièrement complexe et ambitieuse pour un jeune compositeur : s'agit-il d'écrire une musique originale pour un fanfilm original, bien qu'inspiré d'une œuvre canonique, pourtant très différent des opus cinématographiques ? Peut-on en ce cas parler de « fanmusique » ? Faut-il nécessairement que leur musique s'inscrive dans un ensemble de tropes propres aux musiques d'*Harry Potter* ? Il semble en effet très compliqué de considérer la musique des films *Harry Potter* comme un ensemble homogène puisque les différents compositeurs, de John Williams à Alexandre Desplat, en passant par Patrick Doyle et Nicholas Hopper, outre leur singularité stylistique, s'adaptent aux demandes des réalisateurs : les couleurs néobaroques de certains *cues* dans *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban* (Alfonso Cuarón, 2004, musique de John Williams) sont déjà différentes du style hollywoodien postromantique des deux premiers opus réalisés par Chris Columbus (2001, 2002). Comme le résume Jamie Webster dans les conclusions de sa thèse :

> Cependant, l'approche audio-visuelle de chacune des quatre équipes de cinéastes se concentre sur différents aspects de la narration, cadrant chaque partie de l'histoire d'une manière nouvelle. […] Le

> contenu de cette thèse rappelle que des musiques instrumentales ayant un son relativement similaire peuvent être utilisées pour signifier et transmettre des idées significativement différentes[14]. (Webster 2009, 723-724)

14 À ces interrogations s'ajoutent deux autres difficultés. En premier lieu, celle de mesurer précisément l'influence des musiques de John Williams sur les autres artistes et les jeunes compositeurs. En second lieu, celle de resituer ces données dans le champ des connaissances musicologiques voire, plus largement, de l'histoire des arts et des savoirs. Pour Jason Julliot, en histoire des arts, « l'influence n'est pas une question : elle est *la* question [...] qui détermine le rapport d'un créateur et de son œuvre au monde qui l'entoure, aux artistes et aux œuvres qui les ont précédés et qui leur succèderont. Elle est sous-jacente lorsqu'on interroge des notions aussi capitales que la filiation [ou] l'originalité » d'une œuvre (Julliot 2022, 55). Le jeune âge de Ferrigno et Kubler, autodidactes au moment d'écrire ces musiques, pose d'emblée et sans détour la question de cette filiation : est-il seulement possible d'écrire une musique dans l'esprit de celle de John Williams avant même d'avoir commencé des études de composition et d'orchestration ? On serait tenté d'apporter à cette question une réponse négative. Cependant, comme on l'a vu, les outils numériques permettent bien aux jeunes compositeurs, avec certes beaucoup d'effort et de maitrise technique, de contourner les difficultés et d'y parvenir sans consacrer un temps conséquent à de telles études, ce qui explique également que les musiques symphoniques originales sont très présentes dans les fanfilms des années 2010.

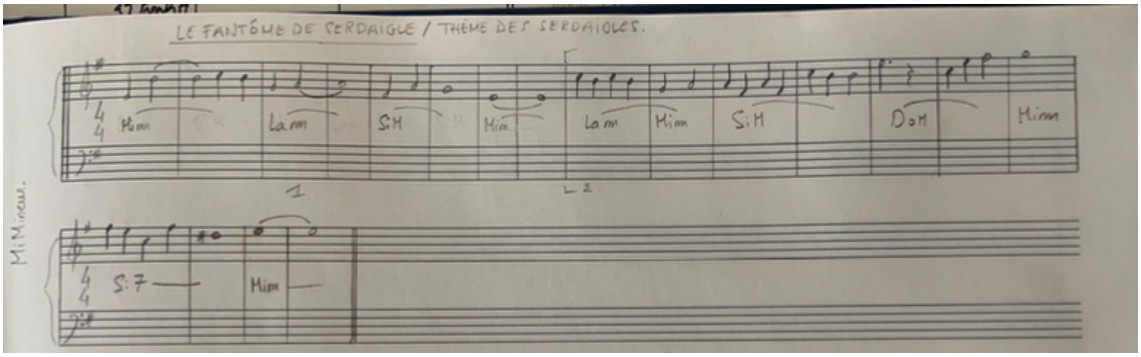
15 Clément Ferrigno et Thomas Kubler sont aujourd'hui des compositeurs professionnels, entendu au sens sociologique du terme. Ont-ils pour autant suivi les musiques de John Williams dans les films *Harry Potter* comme un modèle ? Pour esquisser une réponse, confrontons en quatre points les musiques et les positionnements musiconarratifs de Ferrigno et de Kubler aux conclusions de la thèse de Webster qui demeure, à cette heure, le travail de recherche le plus complet sur le corpus audiovisuel potterien :

> La musique de William sature le film, [...] organise et clarifie l'introduction de Harry au monde magique en utilisant un système complexe de leitmotivs contrastés qui distillent les relations entre les

> personnages, les évènements, les lieux et les idées [15]. (Webster 2009, 726)

16 Les fanfilms se déroulent dans un monde déjà magique : il ne s'agit plus comme dans les deux premiers films de la saga de découvrir un monde merveilleux et d'avoir recours à la musique pour y parvenir. Kubler et Ferrigno développent certains thèmes et motifs-signatures ou référents, qui renvoient à un personnage, à une émotion ou à un objet. C'est par exemple le cas du thème des Fondateurs (Ferrigno), de celui de Beauxbâtons utilisé comme signature de l'école de magie française à plusieurs reprises (Kubler), ou encore de celui de la famille Serdaigle entendu au moins quatre fois dans le film que Ferrigno analyse comme un « liant entre tous les personnages du film » (EpnosFilms 2020). Ferrigno commence tout d'abord par écrire une mélodie qu'il harmonise par la suite au piano (**figure 3**) puis l'adapte et l'arrange en fonction des situations.

Figure 3



Carnet de travail du compositeur Clément Ferrigno (archive personnelle).

> Même si le monde des sorciers est présenté comme un lieu étrange et chaotique (par exemple, dans les visuels des films et dans les codes musicaux ainsi que les métaphores spécifiques à la magie et au surnaturel), l'organisation des leitmotivs utilisés pour représenter musicalement le monde des sorciers est familière, traditionnelle et ordonnée [16]. (Webster 2009, 726)

17 L'organisation du matériau thématique de Kubler et de Ferrigno répond au même impératif de clarté que celui de John Williams. Même s'il ne pourrait être limité aux films *Harry Potter*, nous tenons

tout de même à souligner le rapprochement entre ces deux principes de fonctionnement à l'ensemble des fanfilms analysés. Ferrigno et Kubler expliquent d'ailleurs qu'il leur arrivait, en amont du travail de composition, d'analyser des séquences des films de la Warner afin de comprendre comment la musique fonctionnait, dans son rapport à l'image ou encore au montage.

> Le paysage sonore est constitué d'instruments d'orchestre conventionnels, jouant des styles de musique conventionnels. Les relations entre les personnages et les idées narratives sont clarifiées par des contrastes musicaux qui mettent l'accent sur des interprétations simples et binaires : le monde des moldus contre celui de la magie, le bien contre le mal, le conflit contre la résolution, etc.[17] (Webster 2009, 726)

18 Cette binarité se retrouve également dans l'écriture des deux compositeurs autodidactes : la musique, comme l'explique Kathryn Kalinak à propos du symphonisme hollywoodien, tend à expliciter la narration cinématographique, à la rendre plus facilement compréhensible (Kalinak 2010). Dans un format amateur court et sur *YouTube*, ce principe d'explicitation par la musique est amplifié dans un souci de clarté et d'efficacité.

> Les attributs musicaux des thèmes de Williams suivent les codes musicaux traditionnels et les métaphores usuelles pour signifier les idées en musique, et l'articulation avec les images du film est minutieuse et cohérente [...]. Par exemple, différents types de musique sont utilisés pour illustrer différents aspects du monde des sorciers. La musique diatonique avec des chromatismes occasionnels accompagne les actes de bienveillance, tandis que la musique dissonante ou angulaire accompagne les actes de malveillance. Les trompettes et les cors accompagnent les personnages et les institutions héroïques, tandis que les cuivres graves et les basses accompagnent les personnages et les idées adverses[18]. (Webster 2009, 726-727)

19 Ce second point rejoint un aspect plus large du style de John Williams que l'on peut rapprocher du néoclassicisme, courant dans lequel les traits idiomatiques des compositions de Kubler et Ferrigno s'inscrivent en partie. Assez paradoxalement, Ferrigno contrevient à

cette règle dans *Les Maîtres de la Mort* en confiant le thème de Jedusor, une mélodie bel et bien « angulaire, dissonante et chromatique » au cor (instrument héroïque et positif dans les *Harry Potter* de John Williams) au moment où Tom Jedusor, le jeune Voldemort, entre pour la première fois en possession du médaillon de Serpentard (**extrait 7**). Cet exemple est d'autant plus surprenant qu'il s'agit là de la seule mélodie composée par John Williams dans *La Chambre des Secrets* que Ferrigno cite *in extenso* – peut-être en raison de sa mélodie moins reconnaissable que les autres.

20 Ces quelques éléments mettent en lumière le fait que l'influence de John Williams, tant d'un point de vue stylistique que dans le rapport de ces musiques à l'image, n'est pas aisée à mesurer. Puisque les compositeurs ont été en contact avec les musiques de Williams dans leur enfance, puisqu'ils ont observé, analysé le fonctionnement de celles-ci, quelques traces d'hommage, de citation ou de renforcement de certains traits narratifs par la musique sont bien présentes dans ces différents fanfilms. Mais peut-on réellement parler d'un style potter-williamsien généralisé, sur l'ensemble de ces partitions ? Ces musiques ne renvoient-elles pas, au-delà du modèle précité, à l'ensemble des compositions hollywoodiennes de la fin du XX^{e} siècle ? De fait, comme l'écrit Julliot, « si l'influence demeure un phénomène des plus abstraits, elle se concrétise par des emprunts, des réinterprétations [et] des appropriations » (2022, 55). Ce phénomène d'emprunt s'explique notamment chez Kubler par une volonté de ne pas composer une musique « hors style » (Kubler 2022). Chez Ferrigno, la réinterprétation se fait par exemple dans l'échange des timbres, par-delà la symbolique williamsienne analysée par Webster. Mais chez les deux compositeurs, réticents en entretien à parler de l'influence de Williams, tout est question de dosage, puisque l'objectif affiché est d'ajouter au monde potterien sa vision propre, son empreinte et son originalité.

Des emprunts féconds

21 Les emprunts aux musiques de John Williams dans *Harry Potter* se manifestent chez les deux compositeurs de deux manières différentes. Kubler, par exemple, suit un principe de référence intermédiatique puisqu'il ne cite les thèmes composés par John

Williams que lorsqu'il cherche à créer un lien narratif avec les évènements de la saga cinématographique. Par exemple, lorsque Warren tombe sur le journal de Jedusor (**extrait 8**), le même qui envoutera Ginny bien des années plus tard et que Harry détruira à l'aide d'un crochet empoisonné de basilic, Kubler confie le thème de Tom Jedusor à un hautbois alors que se font entendre des murmures non diégétiques en fourchelangue. Dans cet extrait, le lien avec *La Chambre des secrets* se fait par l'association du motif chromatique et du fourchelangue. Ainsi, même si les évènements du deuxième volet de la saga cinématographique potterienne se déroulent quelques années après ceux de *Warren Flamel*, Kubler inscrit sa musique dans les traces musicales de Williams.

22 Lorsque ce même journal tombe dans les mains du ministère au cours de l'épisode 3 (**extrait 9**), Kubler utilise alors ce thème-référent qu'il confie à un orchestre au style « épique-obscur » (Carayol 2023, 25). L'orchestre, *tutti*, le thème confié à l'unisson et à l'octave au chœur et aux cordes permettent de placer ce thème au premier plan, quand la citation précédente, à la clarinette, pouvait passer inaperçue. Ici, la musique sert à souligner l'importance, la puissance maléfique de l'objet et préfigure en un sens les évènements de *La Chambre des secrets*. En utilisant la musique de cette manière, Kubler insiste sur l'histoire des origines (*origin story*) de Tom Jedusor dans un jeu d'écho avec le deuxième volet cinématographique.

23 De même, lorsque les personnages de *Warren Flamel* évoquent à plusieurs reprises « le garçon qui a survécu », le thème d'Hedwige retentit dans une version certes produite par le compositeur (c'est-à-dire que Kubler n'utilise pas le même *cue*) mais en tous points (mélodie, métrique, harmonie, etc.) identique à celle que l'on trouve dans le film.

24 Ferrigno fonctionne différemment. Dans *Les Fondateurs*, le jeune compositeur cite le thème d'Hedwige au célesta, au moment où Helena Serdaigle cherche à se débarrasser du diadème de sa mère. Seulement, le motif mélodique n'est pas clairement affirmé : il apparait d'abord tronqué et à peine reconnaissable à la flute, le saut de quarte remplacé par un saut de quinte, sur une pédale de *mi* maintenue au célesta (**exemple 2**).

Exemple 2

Les Fondateurs, première apparition du « Hedwig's Theme ».

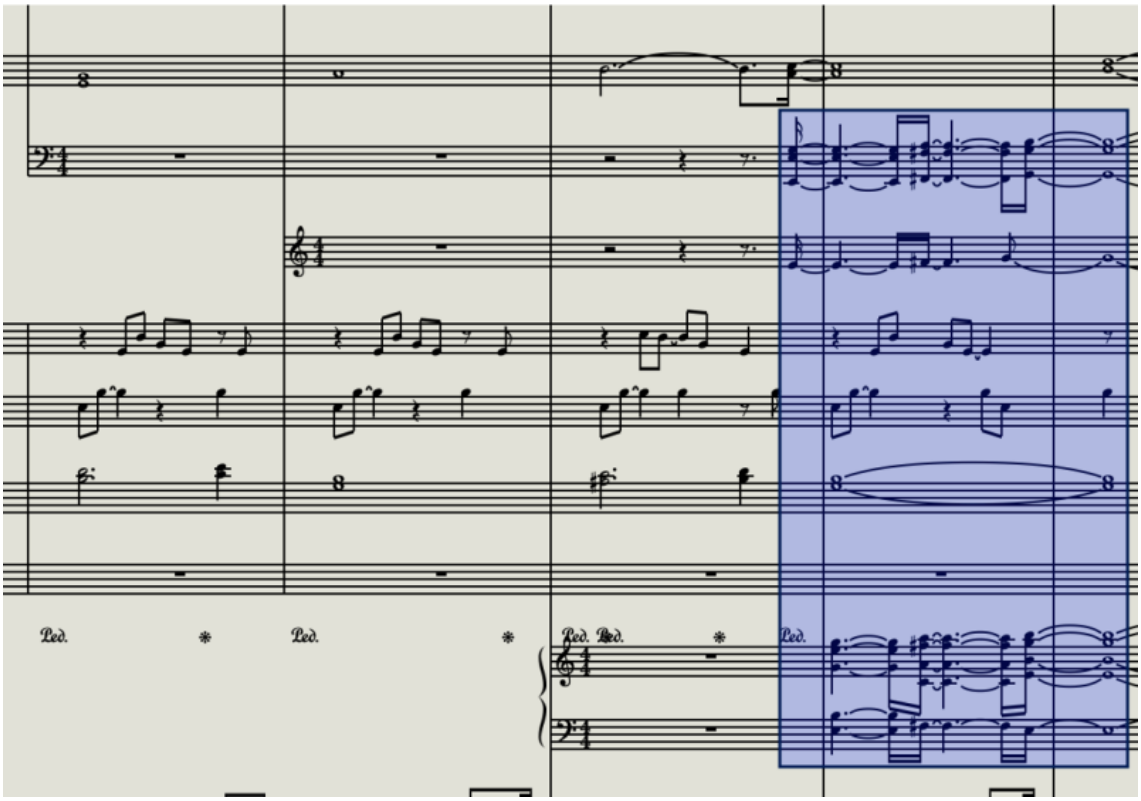
25 Ensuite, l'antécédent du thème d'Hedwige est énoncé au célesta, dans une métrique binaire. Ce matériau semble être une source d'inspiration pour Ferrigno qui se livre alors à de légères variations sur l'antécédent en question, qui apparait en contrepoint léger, discret et incertain, comme improvisé, à la flute.

Exemple 3

Les Fondateurs, citation plus franche du « Hedwig's Theme » au célesta.

26 Ces divagations mélodiques en forme de variations donnent ensuite naissance à une nouvelle mélodie plus affirmée, reprise en *tutti* par l'orchestre et les chœurs dans l'esprit du thème emprunté à Williams. Ferrigno ne reprend pas le mode mineur du thème d'origine et traite son nouveau matériau avec des couleurs modales. Comme on peut le constater visuellement dans les fichiers Logic Pro que nous a confiés le compositeur (**figure 4**), la mise en valeur de ce nouvel élément thématique se fait par un renoncement au contrepoint et une écriture dorénavant très verticale qui correspond, à l'écran, au moment où Helena entend un bruit derrière elle.

Figure 4



Transformations des procédés d'écriture, capture d'écran du logiciel *Logic Pro*, Clément Ferrigno.

27 Cependant, Ferrigno multiplie les doublures (chœur, cordes, bassons) et leur confie de microchangements mélodiques afin de faire entendre plusieurs dissonances qu'il résoudra dans l'accord final (**extrait 10**).

28 Ces différents procédés d'emprunt, nombreux dans le corpus étudié, montrent que la musique de John Williams est à la fois et assez paradoxalement un point de départ et un point d'arrivée. Il s'agit pour Ferrigno, comme indiqué dans l'analyse ci-dessus, de variations par invention musicale, de jeu avec le matériau, de dissimulation en modifiant certains de ces paramètres comme le rythme, la signature métrique ou les intervalles – en d'autres termes, de dialoguer avec la musique de Williams sur le mode d'un « thème et variations ». Mais il s'agit également, comme on peut l'entendre dans la musique de Kubler, de créer un lien avec la saga canonique même si elle se situerait dans un temps diégétique postérieur aux fanfilms.

Conclusion

29 Il ressort des différents entretiens menés que les compositeurs ne souhaitent pas, dans leurs démarches respectives, reprendre et répéter les codes stylistiques de John Williams. Clément Ferrigno (2022) explique avoir « beaucoup trop écouté les musiques d'Alexandre Desplat » en composant sa musique pour *Le Maître de la Mort* et *Les Fondateurs* et Thomas Kubler précise quant à lui qu'il tient à « garder sa propre identité » (2022). Pourtant, par des procédés de citation, de variation, de détournement du matériau, par le pastiche du style symphonique hollywoodien et enfin par la volonté de s'inscrire dans un projet de création fanique, c'est-à-dire nécessairement référencé et en lien avec la saga cinématographique initiale, la musique de ces trois séries de fanfilms parait tout de même surplombée par le compositeur des trois premiers volets. Ainsi, les différents procédés citationnels que nous avons commentés visent moins à s'inspirer des musiques de John Williams qu'à rappeler par le sonore que ces fanfilms se situent dans un univers étendu et cohérent de *Harry Potter*. Certes, ces fanfilms n'ont pas été produits par la Warner, n'ont pas été réalisés ou interprétés par des réalisateur·rices et acteur·rices professionnel·les. Toutefois, par la justesse de leurs choix musicaux et par l'adéquation avec l'univers sonore officiel, ils constituent bel et bien un fragment de la saga. Malgré les tentatives d'intimidation répétées de la Warner, ces fanfilms et ces musiques s'ajoutent à l'ensemble de la mythologie sonore potterienne. Ces « phénomènes de participation », d'abord encouragés par J. K. Rowling en ce qui concerne l'écriture des fanfictions, permettent également, alors que de nombreux·ses lecteur·rices sont blessées par les propos transphobes tenus régulièrement par celle-ci sur les réseaux sociaux (Gwenffrewi 2022), de « déplacer l'autorité de l'autrice vers les fans » (Goudmand 2023). Un même déplacement de l'autorité auctoriale formulé par Ferrigno et Kubler vis-à-vis des musiques de Williams mais qui, comme on l'a vu, ne peut passer outre le cadre référentiel sémantique citationnel nécessaire à « l'effet monde » dont parlait Goudmand.

30 Un travail d'analyse conséquent reste à mener à partir des partitions et des projets Logic Pro que nous ont confiés les compositeurs. Par ailleurs, notons que la problématique de l'influence et de l'inscription

dans un univers musical cinématographique donné par laquelle nous les avons abordés risque de minimiser considérablement le travail d'invention des compositeurs et ingénieurs du son, même si nous avons essayé de montrer, pour finir, que les rapports entre leurs musiques et celles de Williams se conçoivent bien plus dans un contexte de jeu citationnel que dans le respect ou l'écrasement d'un modèle tutélaire. Il semble cependant important de rappeler que, pour poser les jalons d'une étude musicale et sonore filmique au croisement des *fan studies* et de la culture DIY, il est impossible de faire l'économie d'une réflexion « généalogique » qui concernerait les modèles et autres idoles ou l'influence que certains compositeurs ont pu exercer au cours de la formation autodidacte de jeunes compositeur·rices. Il s'agit enfin de montrer que les stratégies déployées par Kubler et Ferrigno leur permettent de prendre une certaine distance avec John Williams, dans les limites de l'exercice imposé par le cahier des charges référentiel du fanfilm : la musique doit nécessairement s'inscrire dans la « multitude d'indices et de symboles pour créer une cohérence avec l'univers d'Harry Potter » (Nicol et Millette 2022, 31).

31 La notion de légitimité convoquée sous la forme d'une expression provocatrice dans le titre de cet article renvoie ainsi dos à dos la légitimité des fans vis-à-vis du canon de l'œuvre à celle, plus complexe, de légitimité professionnelle [19], jouant volontairement sur la polysémie du terme et de ses effets dans ce contexte. En effet, au moment d'écrire les musiques des fanfilms analysés, ces jeunes compositeurs n'avaient pas encore suivi une formation musicale au sens institutionnel du terme (école de musique, conservatoire, université). Nés à l'ère du web, à une époque d'horizontalisation de la culture et surtout de démocratisation des savoirs et savoir-faire – notamment par le biais de la plateforme *YouTube* qui a fait l'objet de nombreuses études sous l'angle de l'autoformation (Cyrot et Jeunesse 2012) – Ferrigno et Kubler apparaissent dans ce cadre comme les témoins d'une « façon compositionnelle » émergente en dehors des espaces de formation légitimes et institutionnalisés. Ces fanmusiques de fanfilms permettent enfin de reconsidérer les œuvres de J. K. Rowling, de Chris Colombus et de John Williams comme des œuvres ouvertes, voire comme des mythologies modernes ou des

univers étendus dont iels seul·es, désormais, ne détiennent plus les clés.

BIBLIOGRAPHIE

Boucherit, Alice. « Fanfictions », *Medium* 1, n° 30, vol. 1 (2012) : 51-64. DOI : 10.3917/mediu.030.0051.

Bouquet, Brigitte. « La complexité de la légitimité », *Vie Sociale* 4, n° 8 (2014) : 13-23. DOI : 10.3917/vsoc.144.0011.

Booth, Paul. *Digital Fandom 2.0. New Media Studies*. New York : Peter Lang, 2016 [2010].

Booth, Paul. A *Companion to Media Fandom and Fan Studies*. Oxford : John Wiley & Sons, 2018.

Carayol, Cécile. *La musique de film fantastique. Codes d'une humanité altérée*. Pertuis : Rouge Profond, 2023.

Chagnard, Samuel. « "L'école de musique, c'est derrière moi" : chronique d'une socialisation musicale "ratée" ». *Transposition. Musique et sciences sociales*, n° 11 (décembre 2023). DOI : 10.4000/transposition.8084.

Cyrot, Pascal. « "L'autodidacte" : un Robinson Crusoé de la formation ? » *Savoirs* 13, n° 1 (2007) : 79-93. DOI : 10.3917/savo.013.0079.

Cyrot, Pascal et Christophe Jeunesse. « Autoformation et réseaux virtuels ». *Distances et médiations des savoirs*, n° 1 (décembre 2012). DOI : 10.4000/dms.137.

Cooke, Mervyn. A *History of Film Music*. New York : Cambridge University Press, 2008.

EpnosFilms. « Premiers pas au cinéma | COMPOSER UNE BANDE-ORIGINALE ». *YouTube*. 30 avril 2020. 07:14. https://www.youtube.com/watch?v=E4B6PmBmrjU.

Ferrigno, Clément, entretien avec l'auteur, 30 septembre 2022.

François, Sébastien. « Les fanfictions, nouveau lieu d'expression de soi pour la jeunesse ? », *Agora débats/jeunesses* 46, n° 4 (2007) : 58-68. DOI : 10.3917/agora.046.0058.

Goudmand, Anaïs. « Anaïs Goudmand est l'invitée de France info ». X [*Twitter*]. 23 avril 2023. Consulté le 19 janvier 2024, https://x.com/franceinfo/status/1649271348668121090.

Gwenffrewi, Gina. « J. K. Rowling and the Echo Chamber of Secrets », *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 9, n° 3 (août 2022) : 507-516. DOI : 10.1215/23289252-9836176.

Hennion, Antoine, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart. *Figures de l'amateur*. Paris : La Documentation Française, 2000.

Jenkins, Henry. « Afterword: The Future of Fandom », dans *Fandom. Identities and Communities in a Mediated World*, sous la direction de Jonathan Gray, C. Lee Harrington et Cornel Sandvoss, 357-364. New York : New York University Press, 2007.

Julliot, Jason. *L'influence musicale, un concept archaïque ? Étude d'influences croisées entre Hollywood et le metal épique*. Mémoire de master. Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, 2022.

Kalinak, Kathryn. *Film Music. A Very Short Introduction*. New York : Oxford University Press, 2010.

Kubler, Thomas, entretien avec l'auteur, 30 juin 2022.

Lois & Clark'd. « Daily Planet Exclusive with Jay Gruska », 16 novembre 2018. Podcast, 57:16. https://soundcloud.com/lois-clarkd/daily-planet-exclusive-with-jay-gruska.

Meneghelli, Donata. « Just Another Kiss: Narrative and Database in Fan Vidding 2.0 », *Global Media Journal* 11, nº 1 (2017) : 1-14.

Nicol, Camille et Mélanie Millette. « Fanfictions audiovisuelles d'*Harry Potter* : co-création et espaces blancs », *Études de communication* 2, nº 59 (2022) : 17-36.

Nerdwriter1. « Harry Potter: Entendre la Magie ». *YouTube*. 15 novembre 2018. 07:52. https://www.youtube.com/watch?v=bJvOqXdsEp8.

Peyron, David. *La construction sociale d'une sous-culture, l'exemple de la culture geek*. Thèse. Université de Lyon 3, 2012.

Pouts-Lajus, Serge, Sophie Tiévant, Jérôme Joy et Jean-Christophe Sevin. *Composer sur son ordinateur. Les pratiques musicales en amateur liées à l'informatique*. Paris : Ministère de la Culture et de la communication Département des Études et de la Prospective, 2002.

Ravet, Hyacinthe. « Sociologies de la musique ». *L'Année sociologique* 60, nº 2 (2010). DOI : doi.org/10.3917/anso.102.0271.

Vous-Savez-Qui. « TOP 7 des meilleurs FAN-FILMS HARRY POTTER ». *YouTube*. 30 octobre 2018. 15:35. https://www.youtube.com/watch?v=ZjPdBBD7V5Y.

Webster, Jamie Lynn. *The Music of Harry Potter. Continuity and Change in the First Five Films*. Thesis. University of Oregon, 2009.

Wierzbicki, James. *Film Music. A History*. New York : Routledge, 2009.

NOTES

1 Le « Potterverse » renvoie à l'intégralité de l'univers (ou du *lore*) d'*Harry Potter*.

2 « Les fans s'approprient le récit canon, se saisissent des espaces blancs et formalisent leur propre vision du récit à travers ces béances » (Nicol et Millette 2022, 20).

3 Toutes les informations liées aux fanfilms cités dans cet article sont issues d'entretiens réalisés avec les compositeurs Clément Ferrigno (30 septembre 2022) et Thomas Kubler (30 juin 2022).

4 Les questions posées par Alice Boucherit en conclusion de son article « Fanfictions » gagneraient ainsi à être étendues au domaine audiovisuel : « La *fanfiction* est-elle une enfreinte au droit d'auteur, un cas de parasitisme ? Ou bien est-elle une de ces exceptions qui peuvent être protégées par le *fair use* du copyright et notre article L122-5 du Code de la propriété intellectuelle ? » (Boucherit 2012, 62)

5 L'aspect DIY invoqué ici concerne la façon dont les compositeurs se saisissent des outils numériques de composition accessibles au grand public afin de les adapter à leur besoin, en dehors des usages professionnels.

6 Surnom donné aux fans les plus dévoué·es d'*Harry Potter*.

7 Sur la place de la musique dans les films hollywoodiens, voir les ouvrages de James Wierzbicki (2007, 137) et de Mervyn Cooke (2008, 67-130).

8 Ces productions sont particulièrement intéressantes pour cette étude : elles sont en effet les premières à être visionnées en masse et sont par ailleurs assez représentatives des fanfictions françaises qui seront produites ultérieurement pour constituer un point d'entrée substantiel dans la documentation des pratiques musicales amateures de fanfiction.

9 Pour le premier épisode : VectanProduction. « Warren Flamel : La Malédiction de l'Immortalité – Episode 1 [HD] ». *YouTube*. 15 mai 2014. 05:37. https://youtu.be/5PC7v6jLQ_s?si=onxireax9dCNfYN5.

10 PotterShowONAIR. « Le Maitre de la Mort – Harry Potter Fan Film (English-Spanish-German-Japan-Portuguese- Subtitles) ». *YouTube*. 31 octobre 2016. 45:22. https://www.youtube.com/watch?v=406OZJ4YQHI.

11 EpnosFilms. « Les Fondateurs : Le Fantôme de Serdaigle (Harry Potter Fanfilm) ». *YouTube*. 30 septembre 2019. 26:50. https://www.youtube.com/watch?v=1HfJllca1Dk.

12 Rick Beato. *YouTube*. Consulté le 17 janvier 2024, https://www.youtube.com/@RickBeato.

13 Habituellement, session durant laquelle le placement de la musique dans un film se décide.

14 « However, the audio-visual approach of each of the four teams of filmmakers focuses on different aspects of the narrative, framing each part of the story in a new way. […] The content of this dissertation serves as a reminder that relatively similar-sounding instrumental music can be used to signify and convey significantly different ideas. » Toutes les traductions sont de l'auteur.

15 « William's music saturates the film, […] organizes and clarifies Harry's introduction to the magical world by using a complex system of contrasting leitmotifs that distills the relationships between characters, events, places and ideas. »

16 « Even though the wizard world is presented as an unfamiliar, topsy-turvy place (e.g. in film visuals and in specific music codes and metaphors for magic and the supernatural), the organization of leitmotifs used for musically representing the wizard world is familiar, traditional, and orderly. »

17 « The audio landscape consists of conventional orchestral instruments, playing conventional styles of music. The relationships between characters and narrative ideas are clarified through musical contrasts that emphasize simple, black-and-white interpretations-muggle vs. magic, good vs. evil, conflict vs. resolution, and so on. »

18 « The musical attributes of Williams's themes are consistent with traditional musical codes and metaphors for the ideas that the music signifies, and the placement of the themes with film visuals is thorough and consistent […]. For instance, the music […] indicates different kinds of music are used for different aspects of the wizarding world. Diatonic music with occasional chromaticism accompanies acts of benevolence, while dissonant or angular music accompanies acts of malevolence. Trumpets and horns accompany heroic characters and institutions, while low brass and basses accompany adversarial characters and ideas. »

19 Comme l'écrit Brigitte Bouquet « il est […] important de relier les éléments fondateurs de la professionnalisation au processus de légitimation » (Bouquet 2014, 19).

RÉSUMÉS

Français
Cet article s'inscrit dans le cadre des *fan studies* et cherche à comprendre comment les musiques des fanfilms français, élaborés dans l'univers audiovisuel des productions hollywoodiennes *Harry Potter*, négocient leur rapport avec le modèle tutélaire des musiques composées par John Williams dans les trois premiers volets de la saga. Loin d'être de simples imitations, ces musiques témoignent d'une pratique émergente de composition autodidacte, favorisée par l'ère numérique et des plateformes de diffusion en streaming comme *YouTube*. Elles remettent ainsi en question la notion de légitimité, qu'elle soit artistique, professionnelle ou canonique, et démontrent que l'univers sonore d'Harry Potter ne se limite plus à ses créateurs originels, mais devient un patrimoine partagé et réinterprété par les fans.

English
This article falls within the framework of fan studies and seeks to understand how the music of French fan films, created within the audiovisual universe of Hollywood's *Harry Potter* productions, negotiate a relationship with the authoritative model set by John Williams' compositions for the first three installments of the saga. Far from being mere imitations, these musical works reflect an emerging practice of self-taught composition, facilitated by the digital age and streaming platforms such as *YouTube*. In doing so, they challenge the notion of legitimacy—whether artistic, professional, or canonical—and demonstrate that the *Harry Potter* sound universe is no longer confined to its original creators but has become a shared heritage, continually reinterpreted by fans.

INDEX

Mots-clés
fan studies, musique de fanfilm, autodidaxie, Ferrigno (Clément), Kubler (Thomas)

Keywords
fan studies, fan film music, legitimacy, self-taught learning, Ferrigno (Clément), Kubler (Thomas)

AUTEUR

Jérémy Michot
Maître de conférences à l'université de Tours (ICD, UR 6297) et agrégé de musique, Jérémy Michot travaille sur les musiques de séries télévisées, les musiques à l'image, et l'apport des théories féministes et queer à la musicologie. Son ouvrage *Introduction aux musiques de séries télévisées* paraîtra aux Presses universitaires de Rennes en juillet 2025. Cofondateur de la revue *Émergences*, il mène aussi des activités éditoriales au sein de *Transposition. Musique et sciences sociales* et de la *Revue de musicologie*.
IDREF : https://www.idref.fr/260199249
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-0293-2149
HAL : https://cv.archives-ouvertes.fr/jeremy-michot

Desplat et la Cité des mille planètes : *revival* de l'épopée intergalactique williamsienne

Desplat and the City of a Thousand Planets: revival of Williamsian intergalactic epic

Cécile Carayol

DOI : 10.35562/emergences.167

PLAN

Réappropriation des codes de l'épopée spatiale williamsienne
- Technique issue des seventies et identifiants archétypaux au manichéisme marqué
- Construction et évolution williamsienne des deux thèmes principaux
- Variantes et porosités des codes harmoniques du *space opera*
- Zoom sur deux références à *Star Wars*

Vers un symphonisme *space*-opératique modal et épuré
- Alpha – Couleurs nocturnes, feutrées et « modalisantes » du *space opera*
- Séquence d'ouverture des Pearls : un manichéisme musico-filmique en dégradé
- De *La jeune fille à la perle* (Peter Webber, 2003) aux Pearls : traces du symphonisme intimiste
- Nouvelles textures symphoniques pour la magie des Pearls

TEXTE

> Je pense qu'un style se construit à la fois sur les choses que l'on aime et sur les choses que l'on n'aime pas. Je n'aime pas quand les orchestres sont très touffus et très compactés, j'aime bien qu'il y ait de l'air entre les lignes et j'aime que l'on entende des contrepoints. Ce qui fait défaut dans de nombreux « scores » hollywoodiens actuels. Williams est le maître de la

> mélodie, il possède une invention démente, à la fois mélodique et rythmique, avec des orchestrations d'une virtuosité incroyable. […] J'ai abordé *Valérian* comme je l'aurais fait pour n'importe quel film : il fallait trouver des mélodies, des orchestrations un peu sophistiquées et des contrepoints. J'ai également utilisé l'orchestre avec une espèce d'élégance que j'ai héritée des Français. (Desplat 2022)

1 Avec *Valérian et la Cité des mille planètes* (Luc Besson, 2017), grande production EuropaCorp adaptée de la bande dessinée franco-belge de Pierre Christin et Jean-Claude Mézières (plus particulièrement des tomes intitulés *L'Ambassadeur des ombres* ou *Le Cercle des pouvoirs*), Luc Besson rend un hommage clair à l'univers de George Lucas. La bande dessinée française qui aurait initialement inspiré certains créateurs de la saga *Star Wars* (George Lucas, 1977-1983) connaît, dès le commencement, un destin croisé avec les États-Unis (Magnaval 2022). C'est à la suite d'un séjour aux États-Unis, à la fin des années soixante, que Mézières et Christin créent *Valérian*. En l'adaptant au cinéma, Besson réalise un souhait de longue date dont on rencontre déjà des prémices dans *Le Cinquième Élément* (1997). Comme le cinéaste, le compositeur français Alexandre Desplat a également été imprégné dans sa jeunesse par ce roman graphique diffusé dans les numéros de la revue *Pilote*[1].

2 Le préambule du film de Besson présente le contexte géopolitique de la Cité des mille planètes, Alpha, au son du morceau « Space Oddity » de David Bowie. D'abord en orbite près de la Terre, la désormais trop volumineuse Alpha est déplacée dans une autre constellation aux abords de la planète Mül. La séquence suivante dévoile la planète Mül où vivent les Pearls, peuple pacifique vivant dans un décor paradisiaque ; mais très vite, la planète est envahie et détruite à cause

d'une guerre qui éclate autour d'Alpha. Dans son dernier souffle, la princesse, Lihö Minaa, ne parvenant pas à se réfugier avec les siens, réussit à contacter Valérian par télépathie pour qu'il vienne délivrer son peuple. Une succession de péripéties s'enchainent : Valérian et Laureline, agents spatio-temporels qui fonctionnent en tandem, se retrouvent entre le commandeur Filitt (à cause duquel Mül a été détruite, dommage collatéral du conflit) et les Pearls, pour remettre finalement à ces derniers le transmuteur (créature qui ressemble à un dinosaure miniature) et une perle que Valérian a réussi à récupérer, pour leur permettre de faire renaître leur planète.

3 Le genre du *space opera* (film dont l'action se situe en partie dans l'espace et/ou sur d'autres planètes) se divise en deux catégories. La première s'exprime plutôt sous la forme d'errance angoissée, musicalement soulignée par des dissonances, un langage à dominance contemporaine et privilégiant un timbre électronique ou électroacoustique (depuis le thérémine). La dimension anxiogène ici a souvent un rapport avec un contexte sociopolitique pessimiste, de la menace nucléaire dans les années 1950 jusqu'à la menace écologique dans les années 2010 (voir notamment Chion 2008 et 2019 ; Carayol 2023). La seconde, à laquelle la saga *Star Wars* ou *Valérian* appartiennent, relève d'une épopée intergalactique au manichéisme affirmé entre les forces du bien et du mal, mêlant registre humoristique, conflits géopolitiques intergalactiques, fantaisie, grande fresque proche du mélodrame et emprunte aussi ses racines à l'univers du superhéros. Musicalement, le symphonisme, globalement consonant, domine cette catégorie ; il est marqué par les codes du classicisme hollywoodien et les « cuivres rutilants […] [y] incarnent l'optimisme américain » (Berthomieu 2004, 87). Même s'il forme un duo de longue date avec Éric Serra dont l'écriture est davantage fertile pour des bandes originales réalisées au synthétiseur dans les années 1980-1990 (*Subway*, Luc Besson, 1985 ; *Le Grand Bleu*, Luc Besson, 1988 ; *Léon*, Luc Besson, 1994), Besson qui voulait une « composition classique » pour son film, a sollicité Desplat pour sa maîtrise du style néo-hollywoodien [2]. Ce dernier, qui s'impose à Hollywood depuis le début des années 2000, aussi bien dans un cinéma d'auteur que dans des superproductions [3], suit la même trajectoire que celle initiée par Williams pour la saga *Star Wars* (voir, par exemple, Huvet 2022). Il y trouve le lieu de perpétuer la tradition

musicale instaurée tout en l'adaptant à l'univers singulier du film qui s'exprime notamment par des échos au *Cinquième Élément* (certains personnages, la vie nocturne et verticale sur Alpha, le rôle donné à la chanteuse Rihanna, l'énergie globale de la mise en scène, et même la légère influence du style Serra dans le morceau original « Showtime »).

4 Williams, qui a déjà fait l'objet de bon nombre d'écrits universitaires (voir notamment Kalinak 1992 ; Berthomieu 2011 ; Audissino 2014 [2021] ; Huvet 2022), a un style hérité du post-romantisme, de l'impressionniste, ou encore des compositeurs anglais (Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams). S'inscrivant dans la lignée du symphonisme narratif avec l'usage du *leitmotiv* marqué par des thèmes reconnaissables et dessinés, il cultive également le goût pour une écriture épique alliant le souvenir issu des fanfares américaines d'Erich W. Korngold et les élans hymniques d'Aaron Copland. Si son écriture est globalement tonale, il pratique aussi le brouillage harmonique (Rossi 2011, 113-140) jusqu'à l'atonalité inspirée notamment par des bruitistes comme Krzysztof Penderecki (par exemple, le début de *Rencontres du troisième type*, Steven Spielberg, 1977). Il manie une palette orchestrale très variée qui intègre une richesse rythmique conjuguant contrechants, polyrythmie, accents décalés, ostinatos aux rythmes trochaïques et passages plus choraux. Les adagios pour cordes élégiaques (« Anakin's Betrayal », *Star Wars, épisode III : La Revanche des Sith*, George Lucas, 2005) ou encore le lyrisme épique (voir Carayol 2012, 60-63) comme celui du thème principal du film *E.T., l'extra-terrestre* (Steven Spielberg, 1982), trouvant leur paroxysme dans les chœurs (« Duel of the Fates », *Star Wars, épisode I : La Menace fantôme*, George Lucas, 1999), peuvent laisser la place à des pages plus humoristiques où la dimension ludique accentuée parfois par une métrique asymétrique côtoie le pastiche ou encore un jazz symphonique au caractère burlesque et décalé (« Magicobus », *Harry Potter et le Prisonnier d'Azkaban*, Alfonso Cuarón, 2004)[4].

5 Desplat, compositeur français auquel nous avons déjà consacré plusieurs travaux (Carayol 2010, 2012, 2017, 2022, 2023), aime trouver le son d'un film en employant, par exemple, des instruments exotiques détournés dans des films qui ne traitent ni de voyage, ni d'un lieu géographique particulier (par exemple, le sifflement humain

et l'accordéon dans *La Forme de l'eau*, Guillermo del Toro, 2017). Il associe, quand il compose spécifiquement pour les grandes productions américaines, une écriture minimaliste, des couleurs impressionnistes, des mélodies érodées ou encore une instrumentation épurée issue du symphonisme intimiste [5] et un langage globalement modal intégrant ce qu'il nomme des « détours harmoniques [6] » à des traits plus marqués du symphonisme hollywoodien (ce mélange de style est remarquable notamment dans les deux derniers opus de la saga *Harry Potter*). Il s'appuie souvent sur les codes en vigueur pour en offrir une relecture personnelle ; ainsi il crée une forme de codage épique-obscur féminin dans *Twilight : Chapitre 2 - Tentation* (Chris Weitz, 2009) (Carayol 2023, 100) ; ou encore, il destine le sixième degré mineur, habituellement relié à des scènes d'action, à l'intériorité d'un personnage (Druon 2023).

6 L'enjeu de l'article sera de montrer comment Desplat offre un *revival* de l'épopée intergalactique à partir du modèle matriciel williamsien, des principes généraux comme l'écriture de thèmes archétypaux (les deux motifs principaux développant une *mimésis* assez prégnante) jusqu'à des références précises à *Star Wars*. Il s'agira ensuite de montrer comment le compositeur français nous mène vers un symphonisme *space*-opératique modal et épuré en associant des alliages instrumentaux transparents, des caractéristiques émanant de la fantaisie, une écriture minimaliste et de nouvelles textures symphoniques.

Réappropriation des codes de l'épopée spatiale williamsienne

Technique issue des seventies et identifiants archétypaux au manichéisme marqué

7 Les hommages au style de Williams s'expriment en premier lieu à travers l'effectif et des choix techniques précis : Desplat intègre Conrad Pope (orchestrateur de Williams) à son équipe française d'orchestrateurs habituels (Bintus, Charon et Morizet). Il utilise, avec

la complicité de l'ingénieur du son d'Abbey Road, Peter Cobbin, des micros à rubans Neumann des années 1970 pour l'enregistrement qui s'est déroulé à Radio France et il écrit pour un orchestre composé de quatre-vingt-quinze musiciens et d'une quarantaine de choristes, semblable à l'effectif mobilisé pour les grandes productions hollywoodiennes – parmi lesquelles figurent de nombreuses musiques de films de John Williams – enregistrées par le London Symphony Orchestra (LSO).

8 Desplat, qui se plaît à trouver une couleur instrumentale spécifique pour chacun de ses films, utilise un synthétiseur analogique monophonique de la fin des années 1970 remodélisé en version numérique par la société Arturia en 2016-2017 (facture technologique contemporaine de la réalisation du film). Le compositeur précise : « Arturia a sorti un super clavier le MatrixBrute qui a plein de sons synthé […] pour imiter des sonorités seventies » (Desplat 2022). Il intègre également à son orchestre symphonique une guitare Les Paul de la fin des années soixante afin de correspondre à l'époque et à l'univers de la bande dessinée.

Tableau 1

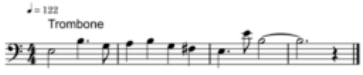
Effectif pour l'Orchestre National de Radio France (transmis par Desplat, 2022)
4 Flûtes (jouant aussi 2 Piccolos, 2 Flûtes en *sol*, 3 Flûtes basses) 3 Hautbois (dont 1 jouant aussi le Cor anglais) 4 Clarinettes (Cl. Basse et Cl. contrebasse) 3 Bassons (dont 1 jouant aussi le Contrebasson)
6 Cors en Fa 4 Trompettes en *ut* – dont 1 piccolo (prévoir toutes les sourdines) (4e trompette seulement pour 2 jours) 3 Trombones (prévoir toutes les sourdines) 1 Trombone basse (prévoir toutes les sourdines) 1 Tuba (prévoir toutes les sourdines)
Cordes : 14-14-12-10-8
1 Harpe 1 Piano 1 Orgue (préprogrammé, souvent pédale grave, SF)
Timbales Percussions 1 : Caisse Claire, Tom Medium, Vibraphone, Enclumes, Petite Cymbale Suspendue Percussions 2 : Petite Caisse Claire, Tom basse, Timbales Cubaines, Xylophone, Drums, Moyenne Cymbale Suspendue, Jeu de timbres, Gong
Guitare Les Paul Basse électrique
Programmation : Evolve (Score loops) Stylus Abbey road Kit / Jazz Sub Bass Upright Bass
Sons Arturia : ARP 2600 / Analog Lab / Matrix Tech Bass

Effectif instrumental complet dans *Valérian*.

9 Dans bon nombre de ses partitions, et dans *Star Wars* en particulier, John Williams force volontairement le trait avec « des thèmes aussi ostensibles et reconnaissables » ou en « personnalisant aussi clairement chaque camp et chaque personnage » (Chion 1995, 156). Même si, pour plusieurs grandes productions, Desplat renoue avec le néo-hollywoodisme, il ne crée pas automatiquement un repérage narratif (*narrative cueing*) aux contours mélodiques très prononcés, préférant mêler à son écriture, et c'est ce qui participe à son style, des caractéristiques issues du minimalisme, comme c'est le cas par exemple des deux derniers opus de la saga *Harry Potter* (voir Pignolet 2018). Pour *Valérian*, la démarche est autre, le compositeur français optant pour des identifiants archétypaux au manichéisme marqué. Il en ressort que pour les thèmes principaux reliés au « bien », Desplat a composé des mélodies dessinées, affirmées et assez facilement

mémorisables (en rose dans le **tableau 2**), alors que pour le côté plus sombre, les motifs sont plus embryonnaires (en vert), notamment celui intitulé « Dark Force », hommage au thème de *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997) composé par Danny Elfman – autre source d'inspiration importante pour Desplat, notamment dans *Valérian*. La partition comporte trois thèmes principaux : celui associé aux Pearls et à la planète Mül, en *ré* majeur, modalisant, avec une orchestration transparente – hommage au thème composé par Williams pour *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), en lien avec les transmuteurs de perles dont l'apparence fait penser à des dinosaures miniatures ; le thème de l'épopée/mission initiale (« Big Market ») en *mi* mineur (d'abord esquissé en *do* mineur avant l'arrivée au Big Market) et le thème associé à Valérian en *si* bémol mineur. Même si ce n'est pas systématique, lorsque Desplat accentue le style williamsien dans ses thèmes, il confie le traitement de l'orchestration à Conrad Pope.

Tableau 2

Titre et n° de *cue*	Orch.	Matériau thématique matriciel	Identifiant	Langage, style
1M2 **Pearls on Mule** (mes. 13-16)	Sylvain Morizet		Planète Mül et le peuple des Pearls	- *Ré* et modalité - Réf. à *Jurassic Park*, John Williams - Orch. transparente - Mélodie affirmée - Style Desplat
Idem (mes. 42-44)	Sylvain Morizet	Harmoniques de cordes électrifiées *sul ponticello*	Magie des Pearls	- Effet textural - Style Desplat
2M4 **Flight Above Big Market** (mes. 1-4)	Conrad Pope		Thème principal : épopée intergalactique (Mission)	- Épique, *mi* min. - Cuivres - Mélodie affirmée - Style Williams
2M6 **Showtime** (mes. 57-60)	Conrad Pope		Valérian, héros (*Comics*/BD)	- Cors - Mélodie affirmée - Style Williams (et Éric Serra)
7M5 **Dark Force + Pearls Power** (mes. 3-6)			*Dark Force*, antagoniste, Armée	- Motif court - Réf. à *Men in Black*, Danny Elfman - Registre sombre
4M1-2 **Pearls Attack** (mes. 39-41)			Suspense, menace	- Motif court - Réf. à *La Mort aux trousses*, Bernard Herrmann - Cordes *Agitato*

Identifiants archétypaux au manichéisme marqué dans la musique de *Valérian* [7].

10 Les thèmes de Valérian et de la Mission (ou « Big Market »), susmentionnés dans le tableau contiennent une force descriptive importante qui rejoint le principe de « vedettarisme [8] » des thèmes que l'on avait observé chez Williams (Carayol 2012, 75). Ce dernier donne une identité tellement forte à ses thèmes qu'ils ont la propriété d'accéder à la mémoire collective : ainsi, quand on écoute par exemple le thème des *Aventuriers de l'arche perdue* (Steven Spielberg, 1981), il nous semble immédiatement voir Harrison Ford avec son lasso. En reprenant les caractéristiques de l'écriture de Williams et cet aspect narratif extrêmement codifié, Desplat parvient, avec ces deux thèmes principaux (analysés ci-après), à imprégner le film de Besson d'une empreinte qui suit, au plus près, le héros.

Construction et évolution william-sienne des deux thèmes principaux

11 Tantôt sentimental ou nostalgique au piano, tantôt humoristique et mystérieux dans la scène qui se déroule dans Big Market, le thème de Valérian est esquissé ou tronqué jusqu'à ce qu'il soit enfin déroulé entièrement avec un caractère épique et héroïque dans une séquence qui appelle un climax. Le thème de Valérian obéit ainsi au principe de « dévoilement graduel » (Audissino 2014 [2021], 126) et suit exactement la logique observée par Chloé Huvet chez Williams :

> les motifs importants tendent à être présentés de manière fragmentée tout au long du film, ces segments se développant jusqu'à une exposition ample et entière à un moment stratégique de la narration, comme le motif de la chasse au requin dans *Les Dents de la mer* (1975) ou le thème principal d'*E.T. l'extra-terrestre* (1982). (Huvet 2017, 73)

12 La scène où Valérian se lance dans une longue course poursuite à travers la Cité des mille planètes (52:54, **extrait 1**) pour protéger la sécurité menacée du Commandeur – par ordre du gouvernement – correspond au moment où le thème tripartite [9], joué par six cors, quatre trompettes sur une trame électronique riche, est entendu dans sa version la plus développée d'une vingtaine de mesures : une phrase A de neuf notes en *si* bémol mineur est dupliquée, en marche également, en *mi* mineur (A') et elle est suivie d'un conséquent

subdivisé en deux parties B et C (**exemple 1**). Comme chez Williams, les envolées dynamiques des bois et des cordes en doubles en accentuent la dimension grandiose. L'amorce du thème, de quatre notes, est constituée d'une tierce mineure ascendante (*si* bémol - *ré* bémol) suivie d'une quarte juste (*si* bémol - *mi* bémol). Le thème ici porte des allures de *comics*, phénomène amplement mis en valeur par l'image reprenant notamment les codes d'un jeu vidéo immersif, relayé par un *sound design* connoté : somme de bruits technologiques lors du franchissement d'obstacles et autres propulseurs émanant de l'armure qui entoure Valérian, chevalier des temps modernes évoquant l'hésitation initiale des créateurs de la bande dessinée entre fiction médiévale et science-fiction. Si la couleur à dominante de gris, les cascades spectaculaires portées par un humain ou le registre vocal de l'acteur dans le grave évoquent Batman ; la rapidité avec laquelle il passe les obstacles ou encore la posture, point fermé/bras tendu devant quand il traverse le monde aquatique des Poulong, renvoient plutôt au personnage de Superman. Le thème, écrit à dessein en *si* bémol, tonalité du thème principal (également celui de Luke dans la saga *Star Wars*) suit globalement, dans un seul élan, la course déterminée de Valérian. Même s'il est doté, comme celui de Luke ou de Superman, d'une rythmique trochaïque, d'un « mouvement perpétuel en avant » (Huvet 2022, 181), des triolets de noires du taiko et d'une progression harmonique en marche ascendante, son mode mineur, son allure interne en arpèges brisés et sa transposition au triton supérieur altèrent sa posture super-héroïque. L'amorce du thème en tierce mineure, également, renvoie à cette tradition des héros obscurs, vulnérables ou, en tous les cas, faillibles [10], faisant écho à ses propres propos quand il rappelle que Valérian et Laureline « n'ont rien qui puisse être comparé à Disney Channel ou Marvel » et que « ce ne sont pas des superhéros » (Desplat 2022).

Exemple 1

« Valerian's Armor », réduction personnelle à partir de la piste audio (00:09-00:41).

13 Avant cette séquence où l'exposition du thème de Valérian atteint son apogée, il y a déjà eu plusieurs occurrences, moins marquées, notamment dès le logo du film où le thème est seulement esquissé. S'il est ici reconnaissable par son amorce fondée sur la même tierce mineure ascendante, l'arpège brisé et son caractère relativement majestueux (cuivres brillants, cordes, percussions), le conséquent, bref et descendant, suit une autre trajectoire et les quatre premières notes du thème (en *fa* mineur au lieu de *si* bémol mineur) subissent une modification d'intervalle, le triton remplaçant la quarte juste afin d'annoncer d'emblée que le héros sera confronté à des péripéties tumultueuses (**exemple 2**).

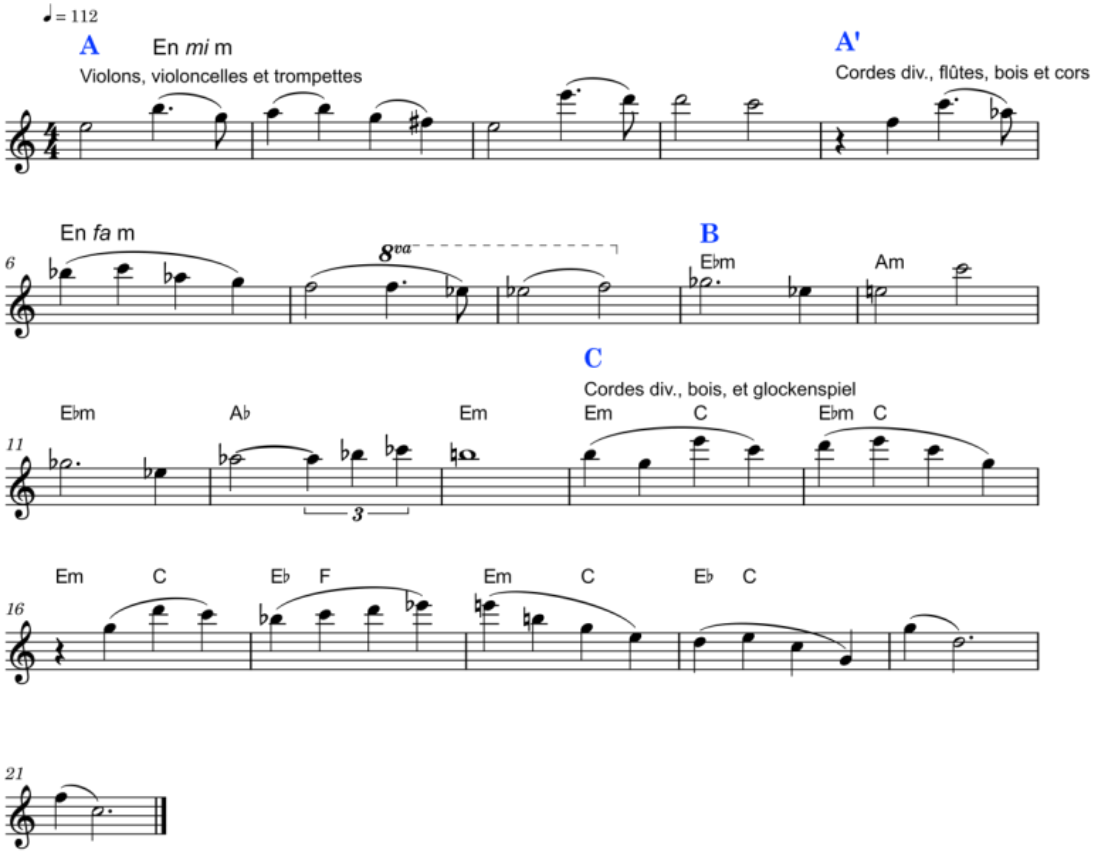
Exemple 2

Valérian, motif du logo, réduction personnelle à partir de la piste audio (00:00-00:12).

14 L'autre thème principal, celui de la mission initiale que l'on nomme « thème de l'épopée-mission », en *mi* mineur, apparaît dans la scène qui se déroule sur la planète Kyrian dans Big Market. Tout au long de la scène, le thème de l'épopée-mission évolue surtout en *scherzo* – on compte six occurrences du thème en environ cinq minutes (19:03-24:27) –, forme favorite de Williams (Berthomieu 1996, 72), alternant différents registres (épique, suspense, pop, humour ou western du désert), entendu de manière plus ou moins développée, fragmentée et dans différentes tonalités (*mi* mineur, *do* mineur, *sol* mineur). Le thème se déploie, en son entier, sur vingt-cinq mesures (en comptant le préambule énoncé au cor solo) dans une version épique et majestueuse au moment où l'on découvre ce marché virtuel (21:50-22:39, **extrait 2**), en même temps que les personnages, dont Valérian, alors qu'ils y déambulent. Pareil au thème de Valérian, le thème de l'épopée-mission obéit à une structure tripartite à peu près identique constituée d'une phrase (A) en *mi* mineur reprise en marche en *fa* mineur (A'), suivie de deux conséquents B et C (**exemple 3**). Surtout, le thème est amorcé par une quinte juste ascendante emblématique de l'épopée williamsienne, montrant d'emblée la bravoure et la réussite à venir de Valérian dans l'accomplissement de sa mission qui consiste à s'infiltrer dans Big Market afin de reprendre le transmuteur des Pearls à Igon Siruss (extra-terrestre aux allures de Jabba Le Hutt) :

> On remarque, en effet, l'usage prééminent chez Williams de l'intervalle de quinte juste ascendant pour ouvrir les thèmes à caractère épique ou héroïque, s'inscrivant en cela au sein de conventions issues de la musique de scène et de la musique à programme. On en rencontre notamment dans les thèmes de Luke ou de la Force dans la trilogie impériale, ou dans celui que nous avons baptisé « réussite/victoire » dans la trilogie républicaine, ce procédé d'écriture irrigue l'ensemble de sa production *mainstream* : le thème principal de *Superman* (1978), celui de l'arrivée sur l'île dans *Jurassic Park* (1993) ou le motif de l'envol dans *E.T. l'extra-terrestre*, par exemple, débutent tous par un saut de quinte ascendant, entraînant et triomphal. (Huvet 2017, 79)

Exemple 3



« Flight Above the Big Market », réduction personnelle à partir de la piste audio (00:08-00:52).

15 Les entrelacs d'inspirations entre BD/*Star Wars*/adaptation du roman graphique au cinéma sont particulièrement prégnants dans cette séquence du Big Market. On y perçoit des univers croisés entre science-fiction, polar (par exemple, Valérian et Laureline sont des agents à qui l'on confie une mission bien précise pour rétablir la justice), registre humoristique et western dans un décorum oriental. Le schème désert-technologie de pointe se rencontre dans de nombreux *space operas*, y compris dans la saga *Star Wars*, lequel avait été en partie tourné en Tunisie, notamment pour créer l'imaginaire de Tatooine, musicalement relayé dans un morceau comme « Desert Winds ». Même si Desplat a globalement voulu éviter une instrumentation trop connotée (afin de ne pas trop souligner, selon ses propres termes, le colonialisme présent dans l'intrigue), il a tout de même reconduit ce schème en alliant, de manière globale,

une trame électronique parmi les plus riches de la partition, incluant *subbass*, *Evolve score loops* et les sons Arturia, avec des colorations exotiques : le mode de *mi*, les mélopées orientalisantes des bois solos, la darbouka incorporée à la sixième occurrence du thème *staccato* de l'épopée-mission lorsque Valerian (dont la rythmique syncopée est reliée à sa démarche nonchalante) rejoint le sergent Cooper (23:39) qui lui explique comment fonctionne la boîte à transmatière pour transférer des objets d'une dimension à l'autre (**exemple 4 / extrait 3**).

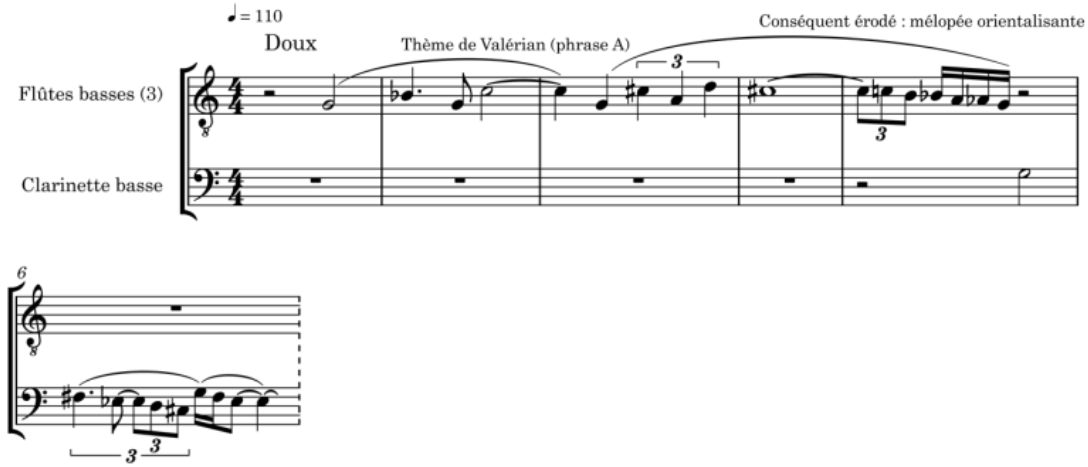
Exemple 4

« Flight Above the Big Market », réduction personnelle à partir de la piste audio (01:05-01:12).

16 L'intervalle de seconde augmentée finit par s'infiltrer dans l'ensemble des motifs, y compris le thème de Valérian, en *sol* mineur ici, joué par trois flûtes basses et une clarinette basse en arrière-plan (**exemple 5**) quand il est incognito dans cet immense souk paradimensionnel (il s'agit de l'une des occurrences variées du thème prise dans le principe de dévoilement graduel avant la scène de climax analysée *supra*). En créant « une ambiance bollywoodienne » dans le sillon de ce que Ludovic Bource avait initié pour le premier opus OSS 117 : *Le*

Caire, nid d'espions (Michel Hazanavicius, 2006) (Carayol 2006, 68), Desplat s'inscrit également dans la tradition des comédies du cinéma français contemporain ici. Comme Bource, il offre un pastiche de « l'accord James Bond » de John Barry [11] au moment précis où Valérian règle les derniers détails sur un écran d'ordinateur virtuel avant de pénétrer dans le marché (19:53), afin de saisir l'essence du caractère faussement inconséquent de ce héros-espion ; et il ajoute une guitare jazz, couleur que l'on entendait par exemple dans la partition de Philippe Rombi pour *Une employée modèle* (Jacques Otmezguine, 2002), pour souligner le dynamisme et l'allure de Valérian, jeune agent en short et chemise hawaïenne [12] (**audio 1**).

Exemple 5

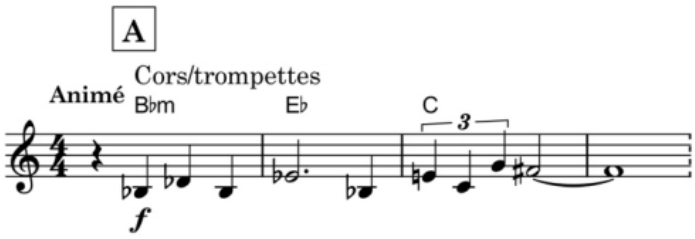


« Flight Above the Big Market », thème de Valérian à la flûte basse, réduction personnelle à partir de la piste audio (01:31-01:45).

17 Comme chez Williams (et bon nombre de compositeurs néo-hollywoodiens), dans la tradition du *narrative cueing* qui consiste à élaborer un haut degré d'unité narrative, Desplat élabore également un réel réseau de thèmes, de contrechants, de connexions rythmiques, harmoniques et instrumentales à l'échelle de la partition complète – y compris entre les deux thèmes principaux analysés. Il existe notamment une parenté évidente entre le thème de Valérian et celui de la princesse Lihö Minaa qui trouve la force, en mourant, de le contacter par télépathie, afin qu'il puisse venir en aide à son peuple les Pearls (élément déclencheur de l'intrigue du film). Au premier abord, les deux motifs (**exemples 6a et 6b**) sont pratiquement

construits, en toute logique, sur des paramètres inversés, les deux héros étant à la fois reliés et ayant une destinée contraire : le motif de la princesse se fonde sur une succession de quintes en mode de *mi* (mode qui représente ici, par extension, la population indigène des Pearls). Il est essentiellement joué par des timbres translucides (flûte, piano) et suit une trajectoire descendante (la fatalité s'abat sur elle). Le thème de Valérian principalement joué par des cors ou des cuivres, en mode mineur, repose sur des intervalles à la fois plus mouvants et plus tortueux (dont la tierce mineure et le triton), à l'aune des obstacles nombreux qu'il va devoir affronter pour parvenir à accomplir sa mission, mais il contient aussi de l'héroïsme (analysé *supra*) et il est globalement ascendant avec une rythmique trochaïque (qui va de l'avant). Reste les points de concordance : les deux thèmes sont reliés (connectés) par la rythmique en triolets (en augmentation pour le thème de Valérian) et la courbe mélodique générale en arpèges brisés (dès lors que le contact entre la princesse et Valérian est établi, le problème des Pearls devient la priorité à résoudre pour Valérian et ce quelques soient les enjeux).

Exemple 6a



« Valerian's Armor », thème de Valérian.

Exemple 6b

« Pearls on Mule », motif de la Princesse.

Variantes et porosités des codes harmoniques du *space opera*

18 Au moment où la caméra survole Big Market (21:57), dévoilant alors un monde jusqu'alors invisible filmé à travers un filtre violet (c'est un monde où l'on voyage d'une dimension à l'autre de manière quasi naturelle), Desplat offre une combinaison de deux enchaînements harmoniques associés respectivement à la fantaisie et au *space opera*[13] qu'il intègre au thème de l'épopée-mission.

19 Comme le livre dans *L'Histoire sans fin* (Wolfgang Petersen, 1984), le quai 9 ¾ dans *Harry Potter à l'école des sorciers* (Chris Columbus, 2001) ou l'armoire sans fond dans *Le Monde de Narnia : Le Lion, la Sorcière blanche et l'Armoire magique* (Andrew Adamson, 2005), ce type d'élément devient ici la symbolique d'un portail vers un ailleurs propre au genre de la fantaisie. Dans *Valérian*, le portail est décliné dans un univers science-fictionnel : pour accéder à Big Market, sorte de métavers désertique et aride de la planète Kyrian, les humains qui le visitent – y compris Valérian en infiltration – doivent porter lunettes/masque 3D ou autre bras technologiques. Le thème de l'épopée-mission repose globalement sur un mode de *la* sur *mi*, mais à cet instant, il fait un bref emprunt au mode de *ré* signifiant le passage d'un monde à l'autre (**exemple 7**). Ce mode ici devient ainsi symbole du légendaire comme dans les films de fantaisie (Carayol 2023, 130-132), notamment le troisième opus de la saga *Harry Potter* mis en musique par John Williams (en particulier le thème du souvenir lié aux parents du jeune sorcier), ou encore le motif du royaume du Rohan dans la trilogie *Le Seigneur des anneaux* (Peter Jackson, Howard Shore, 2001-2003). L'utilisation du mode de *ré* est suffisamment rare dans la filmographie de Desplat (Druon 2023) pour en déduire ici sa volonté de marquer son thème par cette couleur connotée. À cet instant, l'emprunt au genre de la fantaisie est également traduit par l'orchestration type des scènes d'envol au lyrisme légendaire[14] corrélée à une sensation de vitesse et d'apesanteur de la caméra volante, comme l'on peut trouver dans la scène du vol de l'Hippogriffe du troisième opus de la saga *Harry Potter*, ou encore au début de *Maléfique* (Robert Stromberg, James Newton Howard, 2014). De même, le glockenspiel, instrument

évocateur de magie, de féérie dans la fantaisie, double la mélopée ondulatoire des violons de la partie C modulante du thème (**exemple 3**) au moment précis où tous les personnages (y compris Valérian) évoluant dans cet immense marché virtuel au milieu de mille enseignes lumineuses, engins volants, grande roue et autre tour Eiffel sont montrés sous la forme d'hologrammes violines et bleutés.

20 La phrase A du thème de l'épopée-mission s'achève par l'enchaînement harmonique *mi* mineur - *si* bémol majeur qui est une légère variante du « Major Triade Tritone Progression » (« MTTP ») – ou accords parfaits majeurs à distance de triton – dont Scott Murphy (2006) examine la présence quasi systématique dans de nombreuses partitions, y compris celle de *Star Wars*, pour évoquer le cosmos, la conquête du cosmos ou une épopée intergalactique.

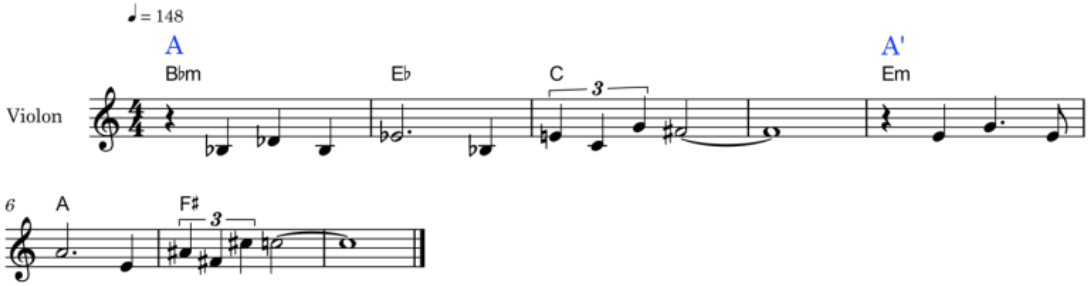
Exemple 7

« Flight Above the Big Market » (A), réduction personnelle à partir de la piste audio (00:08-00:16).

21 Au diapason du héros qui évolue constamment dans des sphères spatiotemporelles, le thème de Valérian est également globalement fondé sur le schéma harmonique observé par Murphy dans les partitions du *space opera*, mais Desplat l'étire et le complexifie, le rendant, à la fois, plus difficile à tracer et omniprésent. Les phrases A/A' du thème, constituées chacune de trois accords, sont

amorcées par deux accords parfaits mineurs (et non majeurs) joués à une distance de quarte augmentée (*si* bémol - *mi*[15]) ou triton, mais pas de manière simultanée, comme c'est le cas dans l'enchaînement originel. Les derniers accords de chacune des phrases (A/A') – *do* majeur - *fa* dièse majeur – reproduisent la formule (MTTP) à l'identique, même si c'est encore de manière non conjointe. Le compositeur joue aussi sur les contraires avec l'ambivalence des modes mineur/majeur et les tritons en miroir inversé : le *fa* dièse de la mélodie par rapport au *do* majeur dans la phrase A et le *do* bécarre de la mélodie par rapport au *fa* dièse majeur dans la phrase A' (**exemple 8**). Ce geste compositionnel a double vocation, celle certes d'ancrer le héros dans le genre du *space opera*, mais aussi celle de symboliser, par la contamination du triton à connotation funeste, la connexion profonde et subliminale qui existe entre Valérian et la princesse[16].

Exemple 8



Valérian, thème de Valérian, variante « MTTP » et contamination du triton.

Zoom sur deux références à *Star Wars*

22 Le jeu de références est une pratique courante chez Williams et les compositeurs néo-hollywoodiens[17]. Bon nombre d'emprunts masqués s'entrelacent avec les marques singulières de l'écriture d'un compositeur, et la partition de Desplat pour *Valérian* ne fait évidemment pas exception (pour rappel, le thème des Pearls fait un emprunt au thème de *Jurassic Park* de Williams ; et on entend par exemple des accents du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky dans le morceau intitulé « Spaceship Chase »). Si le langage du compositeur français est globalement imprégné du style Williams, comme on l'a

démontré jusqu'ici, notamment les deux thèmes principaux, sa force réside aussi dans le fait de distiller à plusieurs endroits des références à *Star Wars*, proches de la citation, en écho aux hommages visuels plus ou moins ostensibles et assumés du cinéaste. On peut notamment observer ce phénomène dans deux endroits prégnants de la partition où Desplat force particulièrement le trait.

23 Alors que le marché virtuel se dévoile sous le regard émerveillé des humains qui s'apprêtent à y pénétrer (20:31), le thème de l'épopée-mission, alors joué en mode majeur par six cors et trois trompettes en *ut* à la sonorité brillante, est constitué d'une succession de sauts de quintes jusqu'à l'octave supérieure, dans un élan trochaïque et un mouvement global ascendant (**extrait 4**). Le compositeur français reproduit ce que Berthomieu (2013, 680) observe chez Williams dans *Star Wars* ou *Superman* (Richard Donner, 1978), dont la parenté n'est plus à démontrer : « avec ces intervalles, les notes donnent l'impression de se reproduire, de se nourrir d'elles-mêmes – la sensation est probablement celle d'un ordre accru, d'un gain de force ». Si le caractère épique du thème, disproportionné par rapport à l'action qui semble secondaire ici, peut sonner comme un pastiche discret aux fanfares williamsiennes, il permet aussi de souligner ce que l'entrée dans le monde de Big Market signifie pour Valérian, moment déclencheur de l'aventure à venir. Comme chez Williams dans *Star Wars*, le thème principal ici « symbolise ainsi les qualités et les idéaux du protagoniste de manière large » (Huvet 2022, 77-78), portant en lui la détermination que place Valérian dans l'accomplissement de sa mission.

Exemple 9

« Big Market », réduction personnelle à partir de la piste audio (01:29-01:39).

24 Dans *Valérian*, la scène de flashback où les Pearls racontent comment, lors d'une rixe spatiale sur Alpha, des humains dirigés par le commandeur Filitt ont entraîné leur chute (**figure 1**, **extrait 5a**), rend un hommage audiovisuel à la bataille-poursuite qui se déroule au-dessus de Coruscant, dans l'ouverture de *Star Wars, épisode III : La Revanche des Sith* (séquence avec Obi-Wan, R2D2 et Anakin Skywalker aux commandes du vaisseau [**figure 2**, **extrait 5b**]). Alpha, comme Coruscant, ont en commun d'être des planètes mégalopoles et des centres géopolitiques puissants, au cœur de conflits entre différentes forces antagonistes. Sur le plan visuel, on retrouve ce mélange noir encre de l'espace avec les halos lumineux émanant des abords des planètes où se déroule l'action, ou encore la lumière bleutée des propulseurs d'une multitude de vaisseaux s'affrontant à vive allure (01:40:17). Dans la trajectoire du montage ultra-dynamique de cette scène de flashback, reconduisant, quasi à l'identique, celui de la séquence de *Star Wars*, Desplat compose un morceau de bravoure orchestrale qui conserve intacts les principes williamsiens : de courts motifs, étagés à divers pupitres, en « *undersound designing* » (c'est-à-dire une écriture orchestrale qui peut rivaliser avec le *sound design* de plus en plus performant : voir Carayol 2023, 226), enchaînent essentiellement des accords de cuivres en rafale morcelés par les envolées désordonnées des piccolos et des bois. Ce motif en strates semble rejoindre les propriétés de certains ostinatos williamsiens :

> Les ostinatos williamsiens présentent la particularité d'entretenir un mouvement motorique vers l'avant très marqué dans un tempo soutenu, et de posséder un profil mélodique à la fois simple et bien dessiné au sein d'un ambitus assez restreint. (Huvet 2017, 74)

Figure 1

Valérian et la Cité des mille planètes, flashback de la rixe spatiale sur Alpha (01:45:07).

© EuropaCorp ; TF1 Films Production

Figure 2

Star Wars, épisode III : La Revanche des Sith, bataille-poursuite au-dessus de Coruscant (04:39).

© Lucasfilm ; Walt Disney Studios

Vers un symphonisme *space*-opératique modal et épuré

25 Avec la complicité de Besson dont la volonté était d'offrir une adaptation libre et moderne de la bande dessinée de Christin et

Mézières, Desplat compose également – et au-delà du style fortement imprégné par celui de Williams et du néo-hollywoodisme – une partition imprégnée par son style, avec une modalité dominante, des emprunts au minimalisme et une forme d'épure qui s'expriment en particulier dans la scène où Valérian et Laureline arrivent sur Alpha et surtout dans les séquences consacrées aux Pearls. Il y allie un langage issu du symphonisme intimiste, notamment dans l'utilisation d'une forme de « lyrisme contenu » (Carayol 2012, 185) qu'il affirme depuis sa collaboration avec Jacques Audiard, à des codes et/ou des références émanant du *space opera*. Tout au long de la partition, on rencontre des annotations comme « *lontano* » au début du morceau « Pearls on Mül », ou encore « *ghosts* bassons » (« bassons fantomatiques », indiqués en anglais sur la partition) pour le motif obscur dans « Pearls World » ; et lors des sessions d'enregistrement, le compositeur a souvent indiqué aux musiciens qu'il fallait jouer avec un timbre « étalé » et « feutré » (Desplat 2022).

Alpha – Couleurs nocturnes, feutrées et « modalisantes » du *space opera*

26 Dans la scène intitulée « Arriving on Alpha », la musique flotte comme le vaisseau de Valérian et Laureline. La présentation graphique et poétique d'Alpha est amorcée par un gros plan de la Cité des mille planètes (39:37, **extrait 6**), semblable à une gigantesque météorite d'où émane des lumières phosphorescentes (celles des vaisseaux qui s'y amarrent, métaphores des perles du début, et donc de l'énergie vitale permettant aux 3236 espèces d'y coexister). À l'instar de *Metropolis* de Fritz Lang (1927), filmer pléthore d'actions stratifiées à la verticale semble fasciner Besson, déjà dans son film *Le Cinquième Élément*. Et dans *Valérian*, le cinéaste a recours à cette verticalisation avec des lignes de fuites et des perspectives vertigineuses (**figure 3**) – présentes également dans la BD – dès lors que l'on voyage, avec Valérian et Laureline, dans les mondes d'Alpha et de Big Market où la vie pullule de la terre au ciel. Le thème, à la fois épique et feutré, est joué par le cor, mais, comme le souligne Sylvain Morizet (2019), « doublé par la flûte en *sol* pour lui donner un caractère éthéré ». Après les premières mesures en *si* bémol mineur, tonalité rappelant le motif de Valérian, Desplat insère un hommage

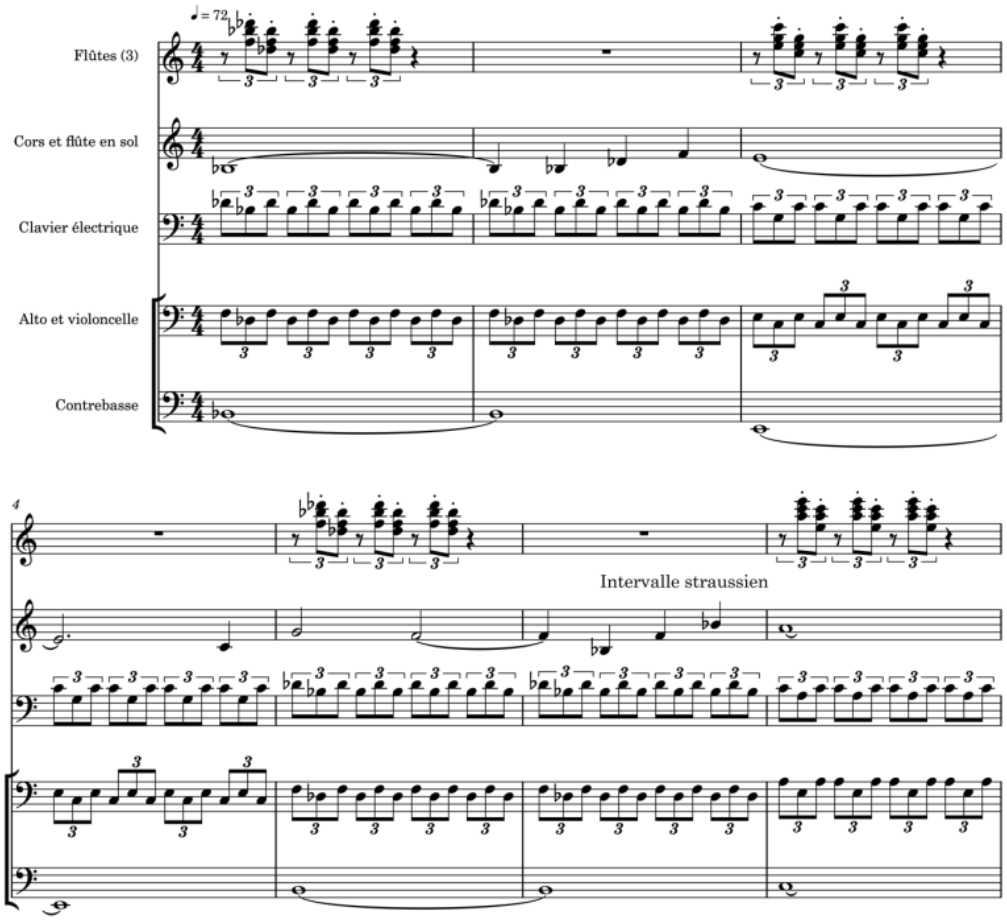
modal au poème symphonique *Ainsi parlaitZarathoustra* de Richard Strauss (1896), le cor énonçant une quinte et une octave majestueuses – citation devenue une caractéristique récurrente du *space opera*, au gré de l'imaginaire des compositeurs depuis Herrmann pour *Le Jour où la Terres'arrêta* (Robert Wise, 1951) jusqu'à Zimmer dans *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014) (Carayol 2023, 235). On peut aussi y voir une citation de l'incipit du thème de Luke et Leia dans une version plus chromatique pour représenter Valérian et Laureline. L'ensemble du motif constitue une variante consonante et feutrée du thème d'*Alien, le huitième passager* (Ridley Scott, 1979) de Jerry Goldsmith (**exemple 10**) : on retrouve le principe des flûtes en triolets morcelés, traitées en écho sur des ondulations en triolets des cordes et du piano électrique, les violons faisant résonner des harmoniques de quartes. Le motif alterne deux triades en hexaccords [18] (*si* bémol mineur/*do* majeur) – enchaînement contenu dans la progression mélodique du thème de Valérian – afin de créer une atmosphère étrange et s'achève par deux phrases en gamme par tons (l'inspiration debussyste était également présente dans la partition de Goldsmith [19]) évoluant sur quatre accords (*do* dièse mineur - *sol* mineur - *mi* bémol mineur - *la* majeur). La prédominance de la couleur bémol, à l'échelle du motif est le reflet des mondes nocturnes [20], transposition visuelle du tome 15 de la bande dessinée intitulée *Les Cercles du pouvoir*. Une pédale grave de l'orgue, quasi imperceptible, version édulcorée d'une tradition du *space opera* du *Jour où la Terre s'arrêta* à *Interstellar*, enveloppe l'ensemble comme un relais discret aux tons à dominante bleutée de l'image, notamment celle du monde aquatique des Poulong (civilisation pacifique d'Alpha). Comme pour le thème de l'épopée-mission analysé *supra*, Desplat incruste l'amorce du thème d'Alpha dans une formule harmonique signature, ABAC (*si* bémol mineur - *do* majeur - *si* bémol mineur - *la* mineur), observée par Julien Druon dans toute la filmographie du compositeur (2023). Par ce geste associé aux thèmes les plus emblématiques du genre dans la partition, c'est un peu comme si le compositeur français y apposait son propre label *space*-opératique.

Figure 3

Valérian et la Cité des mille planètes, vie nocturne et verticale sur Alpha (42:49).

© EuropaCorp ; TF1 Films Production

Exemple 10



« Arriving on Alpha », réduction personnelle à partir de la piste audio (00:00-00:21).

Séquence d’ouverture des Pearls : un manichéisme musico-filmique en dégradé

27 Besson accorde un soin particulier aux Pearls qui basculent progressivement, tout au long de la séquence d’ouverture d’une durée de près de neuf minutes, d’une vie paisible dans un décor paradisiaque à une vision apocalyptique, la planète Mül étant détruite à cause d’un conflit spatial. Le réalisateur transforme la peuplade évocatrice des Incas dans la bande dessinée, en humanoïdes androgynes aux corps filiformes et à la peau translucide qui communiquent en dégageant des flux d’énergie scintillants. Dans le prolongement de ce qu’il a initié aux côtés de Jacques Audiard, Desplat mêle naturellement une écriture codifiée du genre et sa maîtrise du *narrative cueing* avec des pages épurées où dominent la transparence et le relief de motifs aux tournures délicates. Il s’applique à sculpter le manichéisme en dégradé de cette scène dont l’esthétique montre la volonté du cinéaste de situer son film entre cinéma intimiste et épopée collective.

28 Trois courts extraits accompagnent de manière prégnante cette progression tout en nuances : le premier extrait (**audio 2a**), centré sur la princesse Lihö Minaa (**figure 4a**) reflète le caractère pacifique des Pearls vivant sur une planète entourée d’une eau turquoise et alimentée par des perles de couleur pastel. Le thème des Pearls en *ré* majeur joué par les violons divisés, le cor et les bois, est souligné par une orchestration délicate reliée à la douceur de vivre : cordes divisées, arpèges de la harpe, clarinette, flûte, glockenspiel, piano dans l’aigu, chœur de femmes bouche fermée.

Figure 4a

Valérian et la Cité des mille planètes, vie paisible des Pearls dans un décor paradisiaque (06:05).

© EuropaCorp ; TF1 Films Production

Exemple 11a

« Pearls on Mul », réduction personnelle à partir de la piste audio (00:41-00:48).

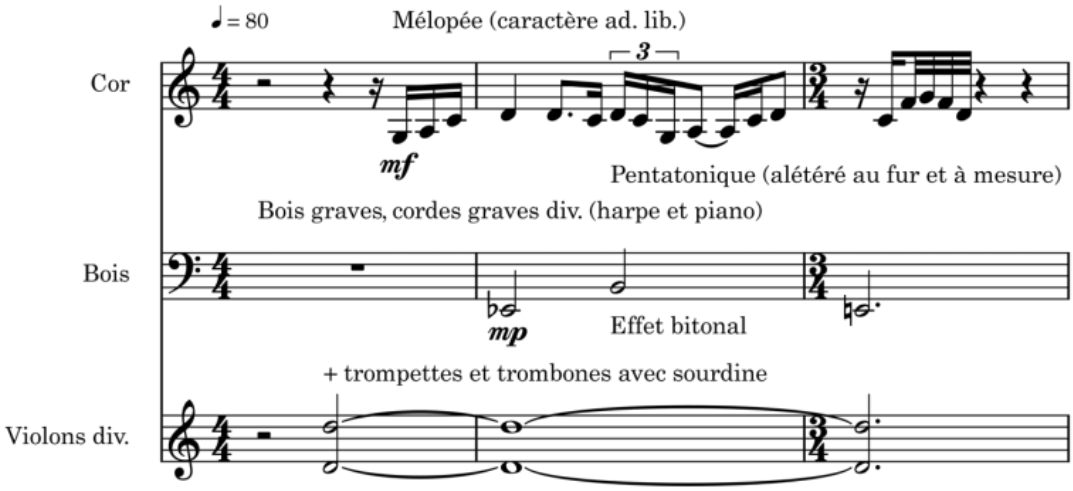
29 L'amorce du deuxième extrait (**audio 2b**) montre la princesse filmée légèrement en contreplongée, symbole de la destinée sombre à laquelle elle est promise. Le ciel bleu commence à se trouer de fumées noires issues de la guerre qui éclate aux abords de la planète Mül (**figure 4b**). D'une mélodie dessinée, on passe à une mélopée tortueuse du cor anglais solo (**exemple 11b**), propice à évoquer la solitude et la mélancolie (Berlioz 2003, 181). Elle évolue *ad lib.* (métrique changeante, triolets de doubles, quintolets, etc.) en mode pentatonique (*fa*, *sol*, *la*, *do*, *ré*) contrarié peu à peu par l'ajout de chromatismes sur un motif sombre à dominante bémol (symbolique nocturne), sorte de pédale obstinée, créant un effet bitonal (*mi* bémol - *si* bémol - *mi* bécarre ou *fa* bémol). L'ensemble est encore assez épuré, avec les cordes divisées, la harpe, ou les crotales frottés à l'archet qui suggèrent la malédiction chez Desplat depuis *Twilight : Chapitre II - Tentation* (Carayol 2017, 2022).

Figure 4b

Valérian et la Cité des mille planètes, le ciel bleu commence à se trouer de fumées noires (09:36).

© EuropaCorp ; TF1 Films Production

Exemple 11b



« Pearls on Mul », réduction personnelle à partir de la piste audio (04:15-04:21).

30 Le troisième extrait (**audio 2c**) correspond au moment de la destruction de Mül avec l'apparition, dans le ciel, d'un engin sombre (**figure 4c**) semblable à une pieuvre géante (directement inspiré d'une planche du tome 6 de la bande dessinée). Le gris et le noir engloutissent le décor paradisiaque. Les percussions au premier plan (notamment les Taikos guerriers) amorcent une polyrythmie d'où jaillissent les motifs embryonnaires et stridents des piccolos, et des percées de cors dans le lointain. L'ensemble est souligné par une ondulation vibratoire du MatrixBrute, son de l'apocalypse ici. Une courte transition marquée par trois accords dissonants du chœur (*fatum*) nous mène à un motif de style Péplum, énoncé en bémol aux timbales martelant notamment un triton funeste (**exemple 11c**). Ce passage donne ensuite lieu à un *fugato* déchaîné, secoué d'accents *sforzando* et décalés, qui se déploie en un immense crescendo orchestral au caractère lugubre.

Figure 4c

Valérian et la Cité des mille planètes, destruction de la planète Mül, atmosphère apocalyptique (11:21).

© EuropaCorp ; TF1 Films Production

Exemple 11c

« Pearls on Mul », réduction personnelle à partir de la piste audio (06:05-06:12).

De *La jeune fille à la perle* (Peter Webber, 2003) aux Pearls : traces du symphonisme intimiste

31 Pour la scène où Valérian apprend par l'impératrice Aloï de quelle manière il a été choisi comme hôte par la princesse Lihö Minaa,

Desplat choisit un langage qui provient globalement du symphonisme intimiste, courant du cinéma français contemporain auquel il appartient quand il compose pour Audiard ou Giannoli. Ce geste compositionnel qu'il a déjà adopté pour certains morceaux d'autres grandes productions hollywoodiennes comme *Twilight* ou les derniers opus d'*Harry Potter*, s'exprime ici autant dans le style d'écriture que dans la fonction à l'image – il utilise certes le principe du *underscoring* mais sans multiplier les synchronismes pour ne se focaliser quasiment que sur la connexion interne entre Valérian et Lihö. Au moment où l'Impératrice prononce les mots « en décédant, les Pearls libèrent l'énergie restant dans leur corps sous la forme d'une vague qui voyage dans l'espace et le temps » (01:38:42), on entend des cellules de flûtes et flûtes altos se démultiplier (le compositeur étant flûtiste, ce pupitre est souvent mis à l'honneur dans ses partitions). Ce style répétitif associé à une instrumentation transparente (flûtes réverbérées, harpe et nappe de cordes divisées en harmoniques, avec sourdines et non vibrées), nous faisant basculer dans le registre de la confidence, renvoie à la fois à la détermination et à la délicatesse de la princesse. La couleur pentatonique logée dans le balancement en quartes ou quintes parallèles (côté archaïsant des Pearls) des flûtes éthérées et la mélopée modale sur des harmonies d'espèce, sont des échos lointains à la partition de *La jeune fille à la perle*. Desplat en retient cette synesthésie de lumières et la douceur des sentiments, la perle étant l'élément commun de fétichisation symbolique. Lorsque Lihö Minaa apparaît en fondu à travers le visage de Valérian qui sert de médium lors de ces brèves retrouvailles avec les siens, la mélopée descendante en arpèges brisés liée à la princesse est jouée par une flûte solo (**exemple 12**), lyrique mais en arrière-plan, créant un effet de « glacis sonore » ou de « perspective du son par transparence » (Carayol 2012, 112), avec la harpe égrenée et les cordes divisées :

> [Les] glacis sonores sont constitués par la superposition du *legato* et du détaché, du lumineux sur une nappe plus opaque ou des sonorités éthérées qui percent sous de petits solos expressifs. Les modes de jeux complémentaires et un alliage de timbres diversifié entraînent des couleurs à la fois chatoyantes et douces. Le tout est exacerbé par le mixage qui établit avec précision le rapport d'intensité entre chaque instrument. Il s'agit d'une pensée pointilliste et détailliste de

> l'orchestration dont chaque individualité s'inscrit toutefois dans une unité. (Carayol 2012, 117)

32 Cet instant précis est également souligné par un enchaînement harmonique inattendu de deux accords de onzième d'espèce, accentuant cette dimension contemplative. Une mélopée en mode de *ré* – Valérian servant de portail (01:39:07) – est ensuite jouée consécutivement par le hautbois, la harpe et les cordes (**extrait 7**). Alexander Clark (2018, 153-157) constate que le mode de *ré* chez Desplat est porteur d'une émotion en clair-obscur, entre joie et mélancolie, ce qui fait particulièrement sens ici. L'ensemble, ponctué par les touches parcimonieuses d'un chœur ravélien de femmes bouche fermée, trouve un juste équilibre entre intériorité, extraordinaire et moment de grâce.

Exemple 12

« Pearl's World », réduction personnelle à partir de la piste audio (03:39-04:08).

Nouvelles textures symphoniques pour la magie des Pearls

33 Dans *Valérian*, Desplat accorde une importance à l'impératrice Aloï, et surtout à son pouvoir ancestral de régénérer l'énergie de sa planète par l'intermédiaire d'un transmuteur de perles. C'est d'autant plus notable qu'il ne composera pas de thème aux contours dessinés pour Laureline (pourtant héroïne à part entière du film, quasiment au même titre que Valérian). Sous l'impact de l'acte de magie initié par l'impératrice à deux reprises – d'abord dans la scène où on la voit recueillir les perles alimentant la planète Mül avant la colonisation (**extrait 8**), puis dans la séquence où Laureline et Valérian remettent à l'impératrice Aloï une perle grâce à laquelle leur planète retrouvera son apparence d'origine –, Desplat crée une texture obtenue par les harmoniques des violons et violoncelles électriques divisés jouées *sul ponticello*. Cette sonorité particulière des cordes pour évoquer la magie avait été esquissée, dans une version acoustique, pour *Twilight* (« The Volturi », piste audio 06:42-07:18). Dans la seconde scène associée à la renaissance de la planète Mül (01:53:09), ce halo pointilliste, cette fois un *stem* des instruments enregistrés pour la scène originelle de la magie des perles, exacerbé par le mixage numérique, crée une aura timbrale autour du thème des Pearls, d'abord joué par les flûtes réverbérées, avant d'être relayé par le cor au caractère épique et feutré, puis par le chœur bouche fermée dans le lointain. L'ensemble évolue sur une harmonie modale alternant deux accords, *sol* mineur et *la* majeur, propices à évoquer l'extraordinaire (même type d'enchaînement que pour le morceau « Arriving on Alpha »). Le thème est souligné par les arpèges cristallins du piano ou du célesta dans l'aigu, par le triangle et par une *subbass* profonde en mouvement. De nouveau, Desplat évite de tout souligner à l'image – on observe, par exemple, l'absence de *mickeymousing* sous la mimique comique de la créature répliquant les perles. Associé aux autres sonorités diaphanes, le timbre kaléidoscopique des cordes électrifiées est autant un hommage moderne à la partition matricielle d'Herrmann pour *Le Jour où la Terre s'arrêta* [21] qu'une volonté d'inventer un effet spécial instrumental devenant l'expression intimiste de la puissance et de la magie des Pearls.

34 Même si le film rencontre un succès très mitigé qui met à mal la société de production EuropaCorp et empêche le projet de faire de *Valérian* une saga, les propositions visuelles et musicales n'en sont pas moins riches, notamment les guerres aux alentours d'Alpha qui sont une allégorie des différents conflits de notre société contemporaine.

35 Si certaines musiques de grandes productions françaises de ces dernières années, qui appelleraient des grands thèmes et un symphonisme narratif marqué tendent, au contraire, à se tourner vers une forme d'abstraction mélodique réduite à des formules électroniques répétitives maintenues, la plupart du temps, dans une constante puissance sonore, une des forces de *Valérian* réside justement dans le choix du compositeur. En écrivant une musique sur mesure pour l'image, Desplat, qui dose avec ingéniosité symphonisme hollywoodien traditionnel et nouvelles propositions émanant notamment du cinéma intimiste français, permet une adhésion totale au film. Besson construit des parallèles esthétiques conférant une unité à l'ensemble tout en créant une tension perpétuelle entre des images post-*Star Wars* et celles issues de la bande dessinée originelle (les Shingouz sont, par exemple, des créatures remodelées à l'identique). L'univers aquatique des Poulong semble être la transposition nocturne des plages paradisiaques où évoluent les Pearls et le décor aux teintes pastels de la planète Mül trouve un écho dans le filtre violine du grand marché virtuel. Desplat, très sollicité à Hollywood depuis *Birth* de Jonathan Glazer (2004), *Firewall* de Richard Loncraine (2006) ou *L'Étrange Histoire de Benjamin Button* de David Fincher (2008), se plaît, tout comme le cinéaste, à disséminer une intertextualité au sein d'une partition dense, révélant sa capacité à toujours maintenir un juste équilibre entre la tradition post-williamsienne du *space opera* – jusque dans l'emploi d'un chœur d'homme guttural dans l'extrême grave, réminiscence de Palpatine (« Pearls Attack ») – et des traits stylistiques personnels. Le compositeur nous mène ainsi de la quinte trochaïque, de la posture héroïque de Valérian et des prouesses orchestrales mâtinées de contrepoints pour les actions de bravoure aux empreintes modales, délicates et éthérées pour suggérer la connexion télépathique entre Valérian et la princesse Lihö Minaa. Il imprime son écriture intimiste à une recherche de nouvelles textures propres au genre dans des

pages particulièrement inventives quand il s'agit d'évoquer la magie des Pearls. Dans la trajectoire de celui de Williams, le symphonisme du compositeur français propose ainsi pour ce film, une alternative à ce « grand requiem d'un monde en *dé*composition » (Berthomieu 2004, 75), celui gouverné ailleurs par la machine, les drones et les *samples*, afin de perpétuer sa fonction emblématique, celle de nous emporter, avant tout, dans une galaxie lointaine de l'intemporel propre au genre.

BIBLIOGRAPHIE

Audissino, Emilio, *The Film Music of John Williams. Reviving Hollywood's Classical Style*. 2nde éd. Madison : The University of Wisconsin Press, 2021 [2014].

Berlioz, Hector. *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*. Kassel : Bärenreiter, 2003 [1844].

Berthomieu, Pierre. « John Williams : planètes symphoniques ». *Positif*, n° 430 (décembre 1996) : 72-73.

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

Berthomieu, Pierre. *Hollywood moderne. Le temps des voyants*. Pertuis : Rouge profond, 2011.

Berthomieu, Pierre. *Hollywood. Le temps des mutants*. Pertuis : Rouge profond, 2013.

Carayol, Cécile. *Une musique pour l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

Carayol, Cécile. « OSS 117, nom de code : Ludovic Bource (entretien avec le compositeur) », *Cinéfonia Magazine*, n° 19 (avril 2006) : 18-20.

Carayol, Cécile. « *De battre mon cœur s'est arrêté* : illustration d'un nouveau symphonisme dans le cinéma français contemporain », *Inter-Lignes*, numéro spécial « Musique et cinéma. Harmonies et contrepoints » (décembre 2010) : 243-258.

Carayol, Cécile. « Effets spéciaux de l'orchestre dans *Twilight, New Moon* (Weitz - Desplat, 2009) : modes de jeux et alliages instrumentaux spécifiques d'un épique obscur entre tradition et renouveau ». *L'orchestre et la musique de film. Usages modernes de l'orchestre symphonique*, Nantes, 6 octobre 2017.

Carayol, Cécile. « Alexandre Desplat, un renouveau du timbre symphonique hollywoodien : des sons programmés comme mise en relief de l'orchestration à l'effet magique », *Encyclopédie raisonnée des techniques du cinéma (bilingue et évolutive)*, parcours « Composition musicale hollywoodienne et technologies numériques »,

sous la direction de Chloé Huvet. 2022. https://encyclo-technes.org/fr/parcours/tous/composition-musicale/4.

Carayol, Cécile. *La musique de film fantastique. Codes d'une humanité altérée*. Aix-en-Provence : Rouge profond, 2023.

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

Chion, Michel. *Les films de science-fiction*. Paris : Cahiers du cinéma, 2008.

Chion, Michel. *Des sons dans l'espace. À l'écoute du space opera*. Nantes : Capricci, 2019.

Clark, Ewan Alexander. *Harmony, Associativity, and Metaphor in the Film Scores of Alexandre Desplat*. Thèse. Victoria University of Wellington, 2018.

Desplat, Alexandre, entretien avec l'autrice, La Baule, 3 juillet 2022.

Druon, Julien. *Le langage harmonique d'Alexandre Desplat. Influences et réinvention des codes musicaux du cinéma*. Mémoire de master 2. Université de Rouen Normandie, 2023.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique.* Star Wars, *d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022.

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. Thèse. Université Rennes 2, 2017.

Jankélévitch, Vladimir. *La vie et la mort dans la musique de Debussy*. Neuchâtel : À la Baconnière, 1968.

Kalinak, Kathryn. *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Madison : University of Wisconsin Press, 1992.

Magnaval, Alexis. « Jean-Claude Mézières, pionnier de la BD de science-fiction ». *France Culture*, 26 janvier 2022. https://www.radiofrance.fr/franceculture/jean-claude-mezieres-pionnier-de-la-bd-de-science-fiction-5335571.

Morizet, Sylvain, entretien avec l'autrice, 11 juillet 2019.

Morizet, Sylvain, entretien avec l'autrice, septembre 2022.

Murphy, Scott. « The Major Tritone Progression in Recent Hollywood Science Fiction Films », *Music Theory Online. A Journal of the Society for Music Theory* 12, nº 2 (mai 2006) : http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.2/mto.06.12.2.murphy.html.

Pignolet, Sébastien. *Le minimalisme d'Alexandre Desplat dans le cinéma hollywoodien contemplatif et épique : exemples de* The Tree of Life *(T. Malick, 2011) et* Harry Potter et les Reliques de la Mort *(D. Yates, 2010-2011)*. Mémoire de master 2. Université de Rouen Normandie, 2018.

NOTES

1 *Pilote* est une revue hebdomadaire de bande dessinée française qui a publié des numéros d'octobre 1959 à octobre 1989.

2 Le néo-hollywoodisme amorcé par John Williams à la fin des années 1970 réintroduit les principes d'écriture provenant du symphonisme hollywoodien des années 1930-1940. La singularité de ces partitions s'affirme surtout dans le fait d'adapter ce symphonisme aux besoins – techniques et musicaux – plus récents et en constante évolution, en mêlant les codes établis à des exigences artistiques personnelles avec l'utilisation d'un langage plus moderne. Des compositeurs comme Jerry Goldsmith, John Barry, Howard Shore, Christopher Young, Danny Elfman ou encore James Horner font également partie de ce courant.

3 Desplat a notamment collaboré avec Jonathan Glazer, Jane Campion, Wes Anderson, Guillermo del Toro ou encore Tom Hooper, et il a également écrit bon nombre de partitions de grandes productions américaines, dont *Godzilla* (Gareth Edwards, 2014) ou les deux derniers opus de la saga *Harry Potter* (David Yates, 2010-2011).

4 Pour un résumé complet du style Williams, voir Huvet 2022 (11-12).

5 Nous avons fait le choix ici de ne rappeler son style que pour les grandes productions hollywoodiennes, mais il est connu pour faire partie du symphonisme intimiste (courant du cinéma français des années 2000) au côté de Jacques Audiard (Carayol 2012) – style qu'il a par ailleurs exporté à Hollywood pour des films intimistes comme *The Danish Girl* (Tom Hooper, 2015).

6 L'argumentation repose en partie sur les propos du compositeur recueillis lors d'un entretien personnel réalisé le 3 juillet 2022 au festival de La Baule, ainsi que sur les précisions complémentaires données par Sylvain Morizet, orchestrateur de Desplat (à partir des transcriptions personnelles réalisées d'après les pistes audios de la bande originale).

7 Tous les exemples musicaux sont transcrits en sons réels.

8 Terme utilisé par Michel Chion au sujet de certaines chansons dans le cinéma (Chion 1995, 137-138).

9 L'architecture tripartite d'un thème est récurrente chez Desplat (voir notamment le thème principal de *Twilight : Chapitre 2 - Tentation*).

10 Le thème de *Batman* (Tim Burton, Danny Elfman, 1989) et le motif de *Terminator* (James Cameron, Brad Fiedel, 1984) sont amorcés par une tierce mineure.

11 Une harmonie dérivée de l'accord du suspense herrmannien – accord parfait mineur avec septième majeure – se loge dans l'inflexion mélodique de la fin des deuxième et troisième occurrences du thème de l'épopée-mission.

12 Desplat a lui-même déjà été amené à composer ce type de musique pour un film comme *L'Enquête corse* (Alain Berbérian, 2004).

13 Ce mélange entre fantaisie et science-fiction correspond plutôt à la deuxième catégorie du *space opera* définie en introduction.

14 Desplat reprend même écriture que celle soulignée chapitre consacré musique fantaisie « des envolées mélodiques en flux et reflux des cordes, parfois doublées par un chœur, sont soulignées par les remous de la harpe, le moteur rythmique des bois (traits des flûtes ou des piccolos), le caractère épique de cuivres majestueux (parfois seulement le cor), des coups de cymbales et des sonorités cristallines propices à l'enchantement comme le glockenspiel ou les chimes. Pour créer un effet d'apesanteur, on privilégie le registre médium aigu et on retire les basses profondes (on utilise par exemple les contrebasses en *pizzicato*) » (Carayol 2023, 130).

15 Le thème de l'épopée-mission (« Big Market ») reprend ce même schème harmonique, mais inversé : *mi* mineur - *si* bémol majeur.

16 La phrase B du thème de l'épopée-mission est également fondée sur une variante de l'enchaînement observé par Murphy, avec une progression mTTP de type pendulaire (*mi* bémol mineur - *la* mineur - *mi* bémol mineur), puis une progression M/mTTP (*la* bémol majeur - *mi* mineur) qui reconduit un peu la même symétrie inversée au triton (*mi* bémol - *la*, *la* bémol - *mi*) que dans le thème de Valérian.

17 Pour ne citer que quelques exemples, Williams s'inspire du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky dans *Les Dents de la mer* (Steven Spielberg, 1975), des *Planètes* de Gustav Holst pour la « Marche Impériale » de la saga *Star Wars*, ou encore du motif de Xanadu (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) de Bernard Herrmann dans l'un des motifs principaux de *E.T.* James Horner, quant à lui, est connu pour manier l'art de la citation : on pense notamment au thème d'Achille dans *Troie* (Wolfgang Petersen, 2004) qui se fonde en grande partie sur celui du dernier mouvement de la cinquième symphonie de Dmitri Chostakovitch.

18 Ce sont deux triades (ou deux accords consécutifs) qui sont reliées par des notes communes (affinités électives) mais pas forcément de manière fonctionnelle (au sens strict tonal du terme).

19 Voir Chion 1995 (258).

20 Jankélévitch (1968, 72) observe que la couleur bémol représente le nocturne chez Fauré : « tons bémols nocturnes chez Fauré, tons diésés volonté de lumière chez Debussy ». Nous avons eu l'occasion de transposer cette observation dans le champ de la musique de film, notamment dans les films de vampires (les tonalités bémol y évoquant un caractère sombre, morbide). Pour le deuxième opus de la saga *Twilight* (2009), Desplat ne déroge pas à cette convention inscrite dans la progression du thème principal (Carayol 2023, 62).

21 Robert Wise met en avant une technologie avancée à laquelle Herrmann répond avec une orchestration avant-gardiste : deux orgues, un orgue de studio, deux pianos, deux harpes, des cuivres, un glockenspiel, un vibraphone, des percussions, un violon électrique, un violoncelle électrique et une basse électrique viennent se mélanger à la sonorité du thérémine (un soprano et un alto) émanant de la tradition du cinéma des années 1950 pour évoquer la présence d'extra-terrestres. Et dans les années 1940, le thérémine symbolisait plutôt la fêlure psychologique, par exemple dans *La Maison du docteur Edwardes* (Alfred Hitchcock, Miklós Rózsa, 1945).

RÉSUMÉS

Français
Avec *Valérian et la Cité des mille planètes* (2017), Luc Besson crée une tension perpétuelle entre des images post-*Star Wars* et celles issues de la bande dessinée franco-belge originelle de Pierre Christin et Jean-Claude Mézières. Même s'il forme un duo de longue date avec Éric Serra, Besson, qui voulait une « composition classique » pour son film, a sollicité Alexandre Desplat pour sa maîtrise du style néo-hollywoodien. L'enjeu de cet article est de montrer en quoi Desplat offre un *revival* de l'épopée intergalactique à partir du modèle matriciel williamsien : dans un premier temps, il s'agit d'observer les emprunts à *Star Wars*, par exemple à travers l'analyse des deux motifs principaux qui développent une mimésis assez prégnante, correspondant à une logique archétypale de l'écriture thématique. Dans un second temps, on étudie la manière dont le compositeur revisite le genre du *space opera* avec un symphonisme modal et épuré associé à des alliages instrumentaux transparents, des caractéristiques issues de la fantaisie, une

écriture minimaliste ou encore par l'emploi de nouvelles textures symphoniques.

English
With *Valerian and the City of a Thousand Planets* (2017), Luc Besson creates a constant tension between post-*Star Wars* imagery and the visual universe of the original Franco-Belgian comics by Pierre Christin and Jean-Claude Mézières. Although he has long worked in collaboration with Éric Serra, Besson—seeking a "classical composition" for his film—turned to Alexandre Desplat for his mastery of the neo-Hollywood style. This article aims to show how Desplat revives the intergalactic epic by drawing on the Williamsian matrix. First, we examine his borrowings from *Star Wars* through analysis of the two main motifs, which mimetically draw from the archetypal logic of thematic composition. Then, we explore how the composer reinterprets the space opera genre, blending modal and refined symphonism with transparent instrumental textures, fantasy-inspired elements, minimalist writing, and the use of new symphonic textures.

INDEX

Mots-clés
Desplat (Alexandre), symphonisme épique, symphonisme intimiste, space opera, revival

Keywords
Desplat (Alexandre), epic symphonism, intimate symphonism, space opera, revival

AUTEUR

Cécile Carayol
Cécile Carayol est maître de conférences HDR en musicologie à l'Université de Rouen Normandie (CÉRÉdI/IRCAV). Son enseignement et sa recherche sont centrés sur la musique de film : elle est spécialiste de l'étude des codes musico-filmiques, de la musique symphonique originale française et hollywoodienne, de la musique dans le cinéma de genre et du minimalisme au cinéma. Elle est à l'initiative du groupe de recherche ELMEC (Étude des Langages Musico-sonores à l'ÉCran), co-fondé en 2015, aujourd'hui affilié à la Société française de musicologie ; et elle est propriétaire du fonds Michel Chion depuis 2019. Après son ouvrage sur le symphonisme intimiste (PUR, 2012), elle a plus récemment publié un livre intitulé *La musique de film fantastique : codes d'une humanité altérée* aux éditions Rouge Profonds (2024).
IDREF : https://www.idref.fr/149688792
ORCID : http://orcid.org/0000-0002-6275-6423

ISNI : http://www.isni.org/0000000123496916
BNF : https://data.bnf.fr/fr/16593058

Varia

Sons aliens à l'écran : la théorie de la science-fiction à l'épreuve du sonore

Alien Sounds on Screen: Science Fiction Theory from the Sound Perspective

Aurélie Huz

DOI : 10.35562/emergences.106

PLAN

La science-fiction à travers les signes
- Les mots étranges de la science-fiction : l'horizon d'un nouveau langage
- Faire *novum* par l'image : transparence de l'icône et modes de donation du monde imaginaire
- Un science-fictionnel sonore : l'indice d'une chose qui bruit

Sons d'aliens, sons aliens : quelques rencontres sonores dans le cinéma de science-fiction
- Le sublime musical de la soucoupe volante dans *Rencontres du troisième type* (1977) : de l'altérité dissonante à la réunion consonante
- Entre mer et éther : la matérialité paradoxale de l'alien dans *Abyss* (1989)
- Contaminations sonores heptapodes : l'apprentissage d'une langue – d'un temps aliens dans *Premier contact* (2016)

Conclusion

TEXTE

1 Les sons et la musique au cinéma (Chion 1995, Buhler *et al.* 2010, Holman 2010, Mera *et al.* 2017, Huvet et Tosser 2022), le cinéma de science-fiction (Telotte 2001, Mather 2002, Chion 2009, Dufour 2011, Bréan 2021) ou encore le sonore science-fictionnel (Whittington 2007, Redmond 2011, Reddell 2018) : ce sont là trois terrains d'enquête où la recherche, particulièrement anglophone, s'est engagée depuis une vingtaine d'années à partir de disciplines aussi variées que les études cinématographiques, la musicologie, les études littéraires, l'information-communication ou les *TV series studies*. Ils engagent trois manières de croiser des objets impliqués dans la poétique des cultures médiatiques : un objet perceptif et cognitif, le sonore, qui englobe des matériaux auditifs variés comme les paroles, les bruits et la musique ; un objet médiatique, c'est-à-dire conjointement sémiotique, technique et socio-culturel (Ryan 2014), le cinéma ; et un

objet générique, saisi dans ses spécificités historiques et formelles (Letourneux 2017), la science-fiction.

2 Toutefois, c'est d'emblée en trio, et non en duo, que cet article propose de penser ces trois dimensions, dans la continuité d'un travail de plus longue date visant élaborer une poétique culturelle intermédiatique de la science-fiction (Huz 2018, 2020, 2022). Il s'agit ainsi de penser dans un cadre commun les effets d'étrangeté visuels, verbaux, sonores, ainsi que les protocoles narratifs et encyclopédiques de la SF dans la bande dessinée, le cinéma, la série télévisée, le jeu vidéo et la littérature, laquelle a constitué le premier domaine d'élaboration des théories du genre. Le socle conceptuel, qu'on doit aux travaux précurseurs de Suvin (1972, 1979) et à ses continuateur·rices (Angenot 1978, Saint-Gelais 1999, Parrinder 2000, Langlet 2006), en est bien connu dans ses deux dynamiques principales : la mise en jeu de « *novums* », soit d'après Suvin des étrangetés diégétiques saillantes, non triviales (voyage temporel, colonisation interstellaire), qui produisent un décrochage spéculatif global entre le monde réel et le monde de la fiction ; et l'« estrangement cognitif[1] », soit le va-et-vient mental entre l'encyclopédie de référence et l'encyclopédie imaginaire (ou « xéno-encyclopédie » depuis Saint-Gelais 1999), qui nous fait accepter comme familier un cadre mental étranger et revenir au familier (le réel) avec un regard nouveau, défamiliarisé. Comme l'a montré Saint-Gelais, à travers un discours narratif limité, le récit de science-fiction nous convie à un travail d'enquête et d'abduction pour remplir les « paradigmes absents » (Angenot 1978) de la xéno-encyclopédie – pour résoudre ses énigmes. Il exacerbe en cela les présupposés de cohérence, de complétude et d'autonomie communs à tout monde de fiction mais particulièrement ludiques et productifs dans les genres de l'imaginaire contemporains (Saint-Gelais 1999, 181).

3 Mais ce couple notionnel central en théorie de la science-fiction (le *novum*, l'estrangement cognitif) caractérise d'abord les contenus de la fiction : ce qui s'y révèle étrange ou étranger[2], ce sont les êtres, les lieux, les lois physiques, d'un monde extrapolé à partir du nôtre. Cela n'éclaire guère les formes que revêtent ces mondes de science-fiction quand ils sont construits par du langage, des images, des sons. Comment les étrangetés dans la fiction affectent-elles (ou non) un code sémiotique, un mode expressif, une norme stylistique, bref un

« langage » médiatique ? Dans le prolongement de Suvin, de nombreux travaux ont envisagé cette question à travers les forgeries verbales de la littérature de SF que sont les « mots-fictions » et autres « xénolangues » (Angenot 1979, Langlet 2006), ou bien dans les images stylistiquement marquées de son cinéma (Mather 2002, Spiegel 2022). Or, ces travaux ont en même temps établi le réalisme majoritaire du discours de la science-fiction, quel que soit le média : la science-fiction construit ses mondes irréalistes (du point de vue des référents) à travers des signes et des textes réalistes (du point de vue de la représentation) car elle cherche à rendre ses mondes plausibles et présents en faisant jouer à plein l'illusion référentielle, c'est-à-dire le sentiment d'une *mimèsis* complète, fiable et transparente du monde (Saint-Gelais 1999, 251) ; d'où des estrangements qui, en science-fiction, ne s'insèrent et ne s'expriment que localement, circonscrits par une logique globale de familiarisation formelle.

4 Comment cette poétique science-fictionnelle, établie pour le texte et l'image, interroge-t-elle, en retour, le sonore ? Y a-t-il, à l'image des mots-fictions d'Angenot, des « sons-fictions » (nous proposons le néologisme) au cinéma ? Beaucoup a déjà été dit d'une histoire des marqueurs sonores et musicaux de la science-fiction filmique : l'utilisation du thérémine, des glissandi et de l'atonalité pour connoter la menace alien dès le cinéma des années 1950 (Leydon 2004a et 2004b, Barham 2009, Schmidt 2010) ; les « motifs musicaux de blobs psychédéliques [3] » suggérant des voyages vers l'*outer* comme l'*inner space* dans les films de la décennie suivante (Bartkowiak 2010, 138) ; les textures électroniques des paysages sonores dystopiques du *cyberpunk* des années 1980 (Hannan et Carey 2004) ; ou encore la fabrique sérielle de sons-signatures synthétiques associés à des *novums* emblématiques non seulement du mégatexte [4] mais de mondes-marques, comme les bruits du TARDIS et des Daleks dans *Docteur Who* (Donnelly, cité dans Hills 2011, 29). Or, ces analyses ont été menées, presque toujours, par des chercheur·euses en cinéma et en musicologie, très souvent du point de vue de la composition musicale ou de l'histoire matérielle et technique du média [5]. Mais peu de propositions sont venues, tout compte fait, des théoricien·nes de la science-fiction, alors même que l'objet son

permet de tester l'opérativité de concepts centraux pour penser le genre autrement que comme un répertoire de thèmes.

5 C'est cette mise à l'épreuve théorique qu'on propose ici d'engager, en se concentrant sur un seul territoire des sons science-fictionnels à l'écran, pour la cohérence de l'exploration. On envisagera les sons d'aliens dans des films exploitant spécifiquement le scénario typique du premier contact sur Terre : *Rencontres du troisième type* (Steven Spielberg, 1977), *Abyss* (James Cameron, 1989) et *Premier contact* (Denis Villeneuve, 2016) permettront de comparer différentes options dans le traitement sonore que le cinéma hollywoodien à gros budget réserve aux rencontres extraterrestres à l'écran, à travers quarante ans d'histoire du média, du genre, et du genre par le média. Ce corpus d'étude permettra d'articuler un faisceau de questions : ces sons d'aliens – comme Reddell parle de « sons des choses à venir [6] » (Reddell 2018) – sont-ils aussi des sons aliens, des sons eux-mêmes autres, bizarres, étrangers ? Si oui, quels sont les ressorts de cette défamiliarisation sonore ? Quelles dynamiques perceptives, cognitives et sémiotiques y sont impliquées ? Sur quelles habitudes médiatiques et génériques s'appuient-elles ? Dans quelles interactions avec l'image et via quelles narrativisations ? Pour quels effets affectifs et expérientiels ? Sans baliser tout le terrain ouvert par ces interrogations, la suite de cet article propose, en les suivant, une plongée exploratoire dans les sons (d')aliens à l'écran, en commençant par une nécessaire mise au point sur les signes de la science-fiction et leur productivité fictionnelle.

La science-fiction à travers les signes

6 Même si l'on s'accorde à poser la nature culturelle du fait générique, c'est-à-dire l'idée que « la science-fiction » relève avant tout de consensus pragmatiques (Letourneux 2022), on ne saurait écarter la différence des modes perceptifs et cognitifs que le genre emprunte – ce genre-là, comme les autres. Certes, on ne lit, ne regarde, n'écoute pas de la même manière à toutes les époques et dans toutes les cultures, et on ne regarde ni n'écoute de la même manière au cinéma, face à la télévision, quand on joue à un jeu vidéo, quand on utilise un dispositif de réalité virtuelle, et dans la vie ordinaire, c'est-à-dire

dans une situation non médiatisée par un artefact technique (Link 2004). Néanmoins, il reste que lire, regarder et entendre engagent différentes fabriques du sens, où le mot *sens* renvoie à la fois à la sensorialité et à la signification. C'est bien cette base physio-cognitive ou « biosémiotique » (Chandès 2017) que les genres et les médias culturalisent et c'est sur cette base que s'élaborent – donc doivent s'étudier – les effets science-fictionnels. Nous nous intéresserons ici moins à la manière dont les signes composant les œuvres de science-fiction sont produits – ce qui exigerait des enquêtes de terrain et orienterait le regard vers les objets techniques et les pratiques industrielles au cœur des productions médiatiques – qu'à la manière dont ils sont, ou plutôt peuvent être, reçus. Comment leur perception et leur interprétation, à la croisée de nos possibles cognitifs et de nos habitudes médiatiques, projettent-elles des référents fictionnels inexistants dans notre encyclopédie ?

Les mots étranges de la science-fiction : l'horizon d'un nouveau langage

7 Comme l'ont bien montré Angenot (1978), Saint-Gelais (1999), Langlet (2006) ou encore Bréan (2012), les forgeries verbales de la science-fiction exploitent la relation arbitraire entre le signifiant et le signifié, le mot et la chose : elles fonctionnent dans la mesure où nous acceptons que le langage renvoie par convention, comme symbole, à des contenus mentaux encyclopédiques et permette de désigner des référents du monde. Pour résumer la démonstration d'Angenot (1978), lorsqu'un « mot-fiction » se présente à la lecture, il est généralement compris comme le signifiant d'un *novum* à construire et d'un signifié à élucider [7], opération cognitive qui s'appuie pour cela sur les hypothèses paradigmatiques autorisées par l'environnement syntaxique du terme et, complète Saint-Gelais, sur des inférences liées aux apparitions successives du terme dans le tissu textuel et narratif. Or, dans le couple qu'il forme avec le *novum*, le mot-fiction constitue aussi un signifiant second : il vaut pour un état futur ou alien du lexique, une langue fictive (ou xénolangue) tout entière. Il n'y a de *novum* verbal, comme on le dit souvent un peu vite, qu'en ce sens-là d'une étrangeté diégétique de nature linguistique – mots, syntagmes, langues, voire écritures *autres*, qui participent de la xéno-

encyclopédie au même titre que les objets, êtres ou principes physiques imaginaires. Logiquement, comme l'a montré Saint-Gelais (1999, chapitre 1), le réalisme énonciatif de l'anticipation, écrite au passé par un narrateur situé dans un futur au carré, voudrait que le texte de science-fiction lui-même constitue un *novum* (textuel), un objet-texte parvenu jusqu'à nous à travers les époques [8] mais les exigences de la lecture limitent en pratique l'ampleur de cette défamiliarisation verbale : elle concerne le plus souvent des substantifs localisés que l'activité des lecteur·rices se plaît à recenser en de nombreux dictionnaires et que le mégatexte met en partage au sein d'une culture collective mouvante.

Faire *novum* par l'image : transparence de l'icône et modes de donation du monde imaginaire

8 Or, au cinéma, en bande dessinée, dans l'illustration ou les jeux vidéo, l'image implique un signifiant et un signifié liés autrement, par analogie : c'est une icône, donc un signe fondé sur la ressemblance (Peirce 2017). Dans le cadre du réalisme formel et médiatique du genre, l'image de science-fiction veut être reçue pour le *novum* qu'elle représente, pour le monde qu'elle donne l'impression de révéler alors qu'elle le construit. Cette transparence illusoire de l'image, le cinéma à effets spéciaux numériques en a poussé le principe depuis les années 1970 : la recherche d'un hyperréalisme perceptif et cognitif toujours plus grand aurait fait basculer le rapport au média d'un engagement narratif, psychologique et émotionnel vers des intensités sensorielles, physiques et expérientielles, caractéristiques selon Coulthard d'une « immersion post-Dolby » (Coulthard 2017). L'effacement (toujours illusoire, certes) de la médiation médiatique pourrait sembler contredit lorsque l'image est altérée plastiquement – par exemple, lorsqu'on voit *à travers le novum* de l'alien : *The Abyss* en fournit un exemple, dans des plans adoptant l'ocularisation interne sur l'alien aqueux, ce que manifestent une texture floutée et la déformation des contours liée à l'effet *fisheye* [9].

Figure 1

Abyss, rencontre avec l'alien aqueux : jeux d'ocularisation et xénopsie en *fisheye*, 1989 (01:26:43, 01:27:53 et 01:28:40).

© 20th Century Fox

9 La xénopsie, selon le terme proposé et défini par André Caron (2005, 3), tout comme la xénolangue, est motivée sur le plan diégétique : ces deux figures d'altération formelle constituent elles-mêmes des *novums*, de nature expérientielle, car elles réfèrent dans la fiction à des manières d'être au monde étrangères aux nôtres, à des xéno-perceptions et des xéno-consciences. Toutefois, le cas de la xénopsie est rare : repérable surtout dans le cinéma de SF horrifique des années 1980, elle est loin d'être systématique et son utilisation est toujours limitée dans les films où elle est présente – autrement dit, elle n'a pas constitué un « aspect essentiel du genre » ni un trait dominant pour l'alien filmique, comme l'établit Caron (2005, 143). Le traitement plus typique des étrangetés science-fictionnelles à l'écran

consiste bien à faire croire à un accès immédiat (littéralement, non médié) aux *novums*, souvent spectaculaires, comme les très monumentaux habitats aliens que déclinent, sous différents avatars, les trois films de notre corpus : soucoupe majestueuse aux néons dans *Rencontres du troisième type* ; ville alien sous-marine fluorescente et féérique dans *Abyss* ; soucoupe oblongue verticale, opaque et mystérieuse, dans *Premier contact* (**figures 2, 3 et 4**). Et c'est encore le cas lorsque l'encyclopédie commune ne comporte aucun modèle visuel exploitable : voyages dimensionnels (Stanley Kubrick, *2001 : L'Odyssée de l'espace*, 1968), hyperespace (George Lucas, *Star Wars : Épisode IV – Un nouvel espoir*, 1977), monde-tesseract (Christopher Nolan, *Interstellar*, 2014) ou encore mondes virtuels (Lily et Lana Wachowski, *Matrix*, 1999) défient la représentation iconique. Malgré tout, leurs formulations visuelles dans les films de SF peuvent puiser à certains répertoires d'images, comme l'imagerie astronomique, qu'elle soit vulgarisée ou spécialisée (Smet 2015, Langlet 2020), l'imaginaire informatique (Chauvin et Villagordo 2017), l'iconographie psychédélique (Bredehoft 2017) et, au fil des œuvres, l'encyclopédie du genre elle-même, pour s'inventer puis se pérenniser.

Figure 2

Rencontres du troisième type, monumentale soucoupe aux néons, 1977 (02:03:09).

© Columbia Pictures

Figure 3

Abyss, fonds marins et ville alien fluorescente, 1989 (02:25:56).

© 20th Century Fox

Figure 4

Premier contact, vaisseau énigmatique ou soucoupe renversée, 2016 (18:30).

© Paramount Pictures

Un science-fictionnel sonore : l'indice d'une chose qui bruit

10 Qu'en est-il alors du son dans cette dialectique science-fictionnelle de la défamiliarisation et de la familiarisation ? On sait combien l'image et le son au cinéma s'interpénètrent, qu'on ne voit pas la

même chose avec ou sans le son, qu'on n'entend pas la même chose avec ou sans l'image : c'est tout l'enjeu de « l'audio-vision » décrite par Chion (2021 [1990]). Certes, dans le cinéma de science-fiction, le son s'aligne sur le paradigme visuel dominant : celui d'un réalisme sensoriel maximal destiné à donner l'impression qu'on est absorbé dans la fiction, qu'on est en présence du monde imaginaire lui-même. Non sans paradoxe, les considérables manipulations du *sound design* – le montage et le mixage très travaillés, le traitement des fréquences et des hauteurs, les dispositifs d'écoute spatialisée, etc. – s'appuient sur la psychoacoustique de l'oreille humaine pour produire une impression maximale de naturel du flux sonore, sans accroc ni écart auditivement sensible (Holman 2010). Tous les sons du film doivent alors être traités ensemble même s'il importe, pour leur analyse, de les distinguer sur le plan théorique. On peut ainsi proposer les catégories suivantes : les paroles, reconnues par la présence de sons vocaux et d'une structure articulée, que nous écarterons dans cette étude car elles relèvent de la sémiotique linguistique ; la musique, identifiée à certains rapports de hauteur, de timbre, de durée, d'intensité ; et enfin les bruits qui, par exclusion, désignent l'ensemble des autres sons – ni paroles, ni sons musicalisés [10]. Le partage, pragmatique et subjectif (Chandès 2017, 28), entre musique et bruits, ne recoupe pas celui des sons extra- et intra-diégétiques. Il est important de différencier ces deux clivages, car on sait l'usage que le cinéma de science-fiction a pu faire des musiques diégétiques, réelles ou imaginaires, pour créer des effets futuristes ou nostalgiques [11], comme on sait aussi la capacité de l'écriture musicale à mimer les bruits de l'action représentée à l'écran (*mickeymousing*).

11 Compte tenu d'un horizon d'attente médiatico-générique qui est celui de la familiarisation perceptive, comment le son fait-il sens en et pour la science-fiction ? Au cinéma ou dans la vie ordinaire, le son est signe dans la mesure où il renvoie à autre chose qu'à lui-même : la musique, le plus souvent, renvoie à des connotations culturellement codées, le bruit renvoie à une cause qu'il présuppose. Sur ce dernier point, laissons de côté le cas de la xénoacousie, décalque sonore de la xénopsie à laquelle elle est généralement associée [12], et qui est passible du même raisonnement que celui mené plus haut à propos des *novums* expérientiels : dans le cas d'une auricularisation

interne primaire (Gaudreault et Jost 2017, 220), on entend à travers l'alien et l'altérité de ce dernier se construit à travers cette écoute située, ce qui revient à dire que le signifié sonore n'est pas la cause du bruit mais son auditeur. En dehors de ce cas peu fréquent, le bruit renvoie bien ordinairement à sa propre cause, dont il est l'indice, au sens commun comme au sens sémiotique : il en est une trace indirecte et un signe par métonymie (Peirce 2017). Nous comprenons – ou ne comprenons pas – les bruits qui nous entourent en les rattachant à des objets ou des actions qui ont pu les produire, et par lesquels nous les nommons (Bordron 2007, 52) : nous disons un « sifflement », « une porte qui claque », « une sirène de police », donc nous employons des termes qui visent moins à caractériser le son en lui-même (comme « aigu », « grave », « fort » ou « faible », etc.) qu'à le rattacher à une source ou à un type de source possible (Cance et Dubois 2015). Certes, il peut arriver qu'on prête une attention active au donné sonore pour lui-même : l'apparition des sons électroniques dans les années 1920 jusqu'au cinéma des années 1950 a sollicité, parmi les différentes « intentions d'écoute » identifiées par Schaeffer, l'« écoute réduite » (Schaeffer 1977, 154-156 [13]), parce qu'elle a produit des « anomalies » ou « énigmes » perceptives objectives [14], invitant à percevoir l'objet sonore indépendamment de la question de sa source. Dans ce cas, l'auditeur peut être conduit, à travers des expériences médiatiques récurrentes, à attribuer des valeurs au son lui-même (comme le danger, la menace, l'altérité), donc à faire glisser le signe vers le symbole (Chandès 2017, 33). Mais, le plus souvent, à cause de l'exacerbation des enjeux fictionnels qui sont les siens, le cinéma, et le cinéma de science-fiction en particulier, exploite une intention d'écoute tournée vers des causes (Schaeffer, 1977, 115-116) – et des causes imaginaires. Dans cette « écoute causale-figurative » (Chion 2021, 31-32), le son n'importe pas en lui-même, pour lui seul, mais pour le *novum* dont il est l'empreinte et qu'il contribue à construire. Il est la trace d'un objet de fiction et non d'un objet réel : dans le son de liquéfaction du T-1000 dans *Terminator 2 : Le Jugement dernier* (James Cameron, 1991), il faut qu'on entende une transformation d'androïde et non le bruit d'une pâtée pour chien versée dans une gamelle [15]. L'écoute causale-figurative s'appuie de manière décisive sur la validation visuelle car, en situation acousmatique [16], l'interprétation du son est équivoque : elle dépend de nos expériences auditives passées et permet d'identifier

plutôt des catégories de référents (un bruit machinique, un bruit organique) que des référents uniques (le bruit de telle machine ou de tel organisme précisément). Mais elle peut aussi s'adosser à d'autres conventions, en particulier celles compilées par l'encyclopédie du média – au cinéma, un couteau qu'on dégaine ne fait pas le même bruit que dans la vie ordinaire – et par l'encyclopédie du genre – laquelle nous fournit collectivement une certaine image mentale sonore de ce que peut être un bruit d'alien, un bruit de vaisseau spatial ou un bruit de téléporteur. Au cinéma, l'effet science-fictionnel va alors tirer tout le parti des divers rapports possibles entre le son et l'image, de la confirmation redondante à la contradiction perturbante, en passant par toute une gamme d'effets. L'irruption de l'alien sur Terre sera, dans la suite de cet article, notre cas d'école pour étudier de près cette articulation et dégager trois stratégies poétiques du cinéma de science-fiction.

Sons d'aliens, sons aliens : quelques rencontres sonores dans le cinéma de science-fiction

Le sublime musical de la soucoupe volante dans *Rencontres du troisième type* (1977) : de l'altérité dissonante à la réunion consonante

12 Sorti en 1977, *Rencontres du troisième type* de Steven Spielberg est un jalon important de l'avènement d'un cinéma de blockbuster hollywoodien à effets spéciaux qui, sur le plan sonore, marque d'une part le renouveau de l'écriture orchestrale symphonique, avec John Williams à la composition, et d'autre part le basculement vers un nouveau paradigme technique et médiatique, celui du *sound design* (voir Hayward 2004, Whittington 2007, Huvet 2022). Dans ce film, qui raconte l'arrivée sur Terre de lumineux OVNI communiquant au moyen d'une étrange séquence musicale de cinq notes, il n'y a guère de bruitage défamiliarisant de l'alien – qu'il s'agisse de l'alien machinique, correspondant aux énigmatiques soucoupes, ou de l'alien

organique, correspondant aux extraterrestres humanoïdes révélés à la fin du film. L'apparition, d'abord partielle, des soucoupes est bruitée par des basses bourdonnantes assez faibles, pulsatiles, et des sifflements proches de bruits produits par le vent ou le déplacement d'objets volants à grande vitesse. S'y ajoute, surtout, le dérèglement cacophonique des objets humains affectés par le passage des vaisseaux aliens : ainsi dans la maison de Jillian et Barry, puis lorsque Roy croise une soucoupe à bord de son van (**extrait 1**), les jouets s'animent tout seuls, le tourne-disque se met en marche sans raison, le téléphone sonne, la radio, la télévision, la voiture s'allument, les objets s'agitent ou s'envolent, le compteur et les feux de signalisation s'affolent… Dans l'**extrait 1**, ces deux marqueurs sonores (grondement de la machine alien, emballement bruité du monde humain) gagnent en intensité au fil de la rencontre, jusqu'à l'acmé, avant de s'interrompre brutalement en synchronisation exacte avec la disparition du halo lumineux projeté par la soucoupe. Ces choix sonores donnent doublement poids et présence à un *novum* dont les principales caractéristiques sont visuelles et immatérielles – les lumières et les couleurs fluorescentes des feux de soucoupes – mais restent pourtant dangereuses – celles et ceux qui les regardent finissent avec le visage brûlé. Tandis qu'à l'écran, du fait du développement précoce des images de synthèse, le mouvement des OVNI est plutôt irréaliste, avec un nimbe lumineux qui donne l'impression qu'ils glissent à la surface du ciel plutôt qu'ils n'y pénètrent, le son en revanche permet mieux de matérialiser l'impact éblouissant et inquiétant, dans notre monde, du surgissement de l'alien.

13 En fait, c'est par la musique, surtout, et dès l'ouverture, que se fabrique l'aliénité de ces étrangers venus d'ailleurs. Dans l'**extrait 2**, le cluster en strettes dissonantes du générique évolue vers un crescendo vertigineux et cacophonique, dans le contexte atonal duquel l'accord de *do* majeur final, malgré la résolution harmonique éclatante qu'il implique, produit un contraste frappant et donc une forme de surprise sonore. L'instauration inaugurale de cette inquiétante étrangeté table sur des codes musicaux de l'altérité alien cristallisés depuis les années 1950 (en particulier dans *Le Jour où la Terre s'arrêta…* [Robert Wise, 1951] et *Planète interdite* [Fred M. Wilcox, 1956]) et devenus évidents voire clichés en 1977 (Husarik

2010) : y contribuent conjointement les notes suraigües de cordes, les chœurs plaintifs éthérés, l'atonalité globale avec, malgré tout, un enrichissement timbral progressif qui reste celui de l'orchestre symphonique. Dans le film, on retrouve ponctuellement ces marqueurs, à divers moments, pour colorer les séquences où les protagonistes sont confronté·es au *novum* de l'alien encore dissimulé ou incomplètement vu. La rencontre rapprochée, celle que les protagonistes appellent « du troisième type », s'accomplit dans le dénouement seulement, lorsque l'équipe de scientifiques parvient à communiquer musicalement (via les cinq notes) et chromatiquement (via un panneau lumineux) avec le vaisseau mère géant (**extrait 3**). Or même là, lorsqu'apparaissent de typiques extraterrestres humanoïdes – tête glabre démesurée et corps rachitique –, cette révélation visuelle du *novum* n'entraîne pas de traitement spécifique des bruitages mais exploite bien plutôt une saturation musicale, qui prend le pas sur tous les autres sons, et s'avère en même temps très cohérente avec l'intrigue sur le plan symbolique ; les marqueurs de la dissonance alien (atonalité, timbres cristallins) fusionnent *in fine* avec la musique néohollywoodienne de John Williams qui fait retour à la composition tonale, tandis que l'instrumentarium se développe pour préparer, dans les plans finaux, une franche envolée lyrique. On peut y voir le signe de ce que le dénouement narratif accomplit : une communication inter-espèces réussie, tant sur le plan sémiotique, où la musique sert de langage pour se comprendre, que physique, avec l'échange de passagers humains et aliens à bord de la soucoupe. D'ailleurs, le synthétiseur dans l'histoire, l'un de ces instruments de musique diégétiques qui ont intéressé la science-fiction (Laudadio 2011), est du côté des humains – c'est la machine à communiquer avec l'alien. Le vaisseau extraterrestre, en réponse, commence par émettre des notes aux textures non pas synthétiques mais acoustiques, produites dans les graves par les cuivres de l'orchestre avant d'accélérer le tempo et de diriger une pièce symphonique massive en prenant aussi le contrôle du synthétiseur humain. Autant de déplacements des attentes musicales qui réinterprètent à tous les plans le motif de l'alien prédateur en alien protecteur et l'inquiétante dissonance en harmonieuse et pacifique consonnance des espèces. Dix ans plus tard, dans *Abyss*, la même dialectique est réinterprétée dans un contexte technique plus perfectionné, où le *sound design*

mêle plus étroitement bruits et musiques dans une « bande-son intégrée » (« *integrated soundtrack* », voir Kulezeic-Wilson 2019, Buhler et Lewis, 2020), pour explorer soniquement un habitat bien différent.

Entre mer et éther : la matérialité paradoxale de l'alien dans *Abyss* (1989)

14 En 1989, le film *Abyss* de James Cameron met en effet lui aussi en scène des machines et des organismes extraterrestres, cette fois-ci rencontrés au fond des océans par l'équipage d'une plateforme pétrolière envoyé en mission de sauvetage d'un sous-marin nucléaire américain. Le film atteste de la continuité de l'idiome sonore du monstre alien, poncif générique en cours de kitchisation (Schmidt 2010, 23)[17] : le générique (**extrait 4**) débute sur une pulsation répétée de sonar synthétique, un chœur de voix aigues chromatiques elles aussi synthétiques, alternant des accords mineurs parallèles, dont le crescendo aboutit, en *tutti* orchestral, à une cadence plagale dorienne brillante sous une pluie de carillons[18]. D'ailleurs, cette ouverture introduit la musique d'Alan Silvestri qui, tout au long du film, travaille des nappes atmosphériques et des textures cristallines, proches de celles d'un harmonica de verre, avec une forte réverbération et de très courtes montées et descentes chromatiques.

15 Dans le milieu aquatique du film, le son va alors contribuer à exprimer la matérialité paradoxale d'un monde alien qui nous scrute depuis les profondeurs – pour rappeler la citation de Nietzsche placée à l'ouverture[19]. Le contraste majeur s'établit alors entre deux modes de présence sonore dans ces profondeurs marines. D'une part, les environnements humains, incarnés par une pléthore de machines et de technologies (sous-marin, robots, scaphandres, outils de communication), sont concrétisés par une multitude de bourdonnements de moteurs, d'échos métalliques, d'impacts, de grésillements, de bips de sonars et de bruits liquides variés : ils construisent ainsi le monde des hommes comme un monde qui sonne dans sa matérialité techniciste, militariste et conquérante imposée à l'eau et à ses dangers.

16 Or, d'autre part, les habitants étranges des abysses font l'objet d'un double traitement, visuel et sonore, à l'opposé du paradigme

humain (**extrait 5**). Très progressivement dévoilés au public, ces aliens arborent des formes lumineuses translucides et un chromatisme fluo inspirés des organismes phosphorescents réels des profondeurs auxquels ils semblent emprunter aussi certaines de leurs formes, comme celle de la raie. Ces traits corporels, qui joue de l'écart et de la reconnaissance par rapport à notre encyclopédie réelle, s'avèrent aussi, culturellement, tout à fait accordés à la « cinématographie des néons » qui caractérise une certaine esthétique du cinéma de l'époque (Labrude 2017). Une telle apparence concerne d'ailleurs aussi bien les êtres apparemment vivants que leurs habitats découverts assez tardivement dans l'intrigue : ces machines vivantes (« a machine but alive », s'exclame Lindsey) perturbent la binarité nature/culture par laquelle les personnages tentent de les appréhender. Leurs déplacements sont traités par des sons de nature aérienne, comme des souffles, des sifflements, des bruits de battements d'ailes ou de pales qui tournent. Ces traces sonores de l'alien prolongent les connotations célestes des nappes cristallines, des chœurs, des motifs de flûtes et des pulsations dans les aigus que déploie la musique faiblement mélodique, celle-ci concourant avant tout à suggérer que ces êtres sont, radicalement, « d'un autre monde [20] » et à rendre leur rencontre proprement extraordinaire. Rendus légers et éthérés par la convergence des traits plastiques et sonores, les aliens des abysses contrastent donc entièrement avec leur milieu de vie, qui fait anticiper plutôt des pressions extrêmes, l'obscurité, la lenteur et la pesanteur des déplacements.

17 Il en résulte un décalage assez productif pour le *novum* science-fictionnel. Cet irréalisme sonore alimente pleinement l'altérité d'une civilisation alien paradoxale : maîtresse de l'eau, elle est en même temps quasi immatérielle, supérieure, libérée de nos lois physiques comme de nos faiblesses morales – puisque l'intrigue développe un scénario de guerre nucléaire imminente exposant la vanité des pulsions humaines, une technique immaîtrisée et meurtrière, et l'incapacité de notre espèce à établir les rapports pacifistes propres à une civilisation évoluée. Au sens propre comme figuré, *Abyss* manifeste que l'alien des profondeurs s'élève paradoxalement bien au-dessus de l'humanité. Cette interprétation n'empêche pas – et même enjoint – d'envisager, là aussi, comment les visées du *novum*

s'accommodent voire exploitent de plus pragmatiques causes : en 1989, la difficulté à synthétiser par ordinateur des mouvements crédibles dans l'eau rendait de toute façon impossible un traitement perceptivement réaliste du monde sous-marin.

18 La séquence finale du film témoigne également de ces enjeux à la fois xéno-encyclopédiques (construire des êtres non humains) et affectifs (connoter une rencontre incroyable) des matériaux visuels et sonores (**extrait 6**). Si le début de l'extrait cite à nouveau la pulsation inquiétante du sonar, la fascinante métropole des profondeurs n'a plus grand-chose d'énigmatique ni d'évanescent lorsqu'elle émerge finalement à la surface des eaux : rendue à sa concrétude physique par l'incarnation à l'écran et le recours probable à une maquette, elle apparaît bien palpable, lourdement matérielle et vrombissante, étrangement proche des machines humaines, hormis par sa teinte violacée. Son empreinte sonore devient homogène aux bruits humains dont on a parlé : c'est une ville-vaisseau sur la surface de laquelle l'eau ruisselle, les pas claquent et les objets grincent. Sortie de son habitat naturel et devenue plausible aux yeux d'un public que toute l'intrigue a préparé à accepter le *novum*, elle a comme perdu son altérité spécifique en se dépouillant de ses estrangements sonores et graphiques.

Contaminations sonores heptapodes : l'apprentissage d'une langue – d'un temps aliens dans *Premier contact* (2016)

19 Un dernier exemple, nettement plus récent, invite à poursuivre l'étude des fabriques filmiques de l'extraterrestre en suivant le fil de certains secteurs de la xéno-encyclopédie qui semblent, à ce stade, fréquemment impliqués dans la construction sonore de ce *novum*. En effet, comme *Rencontres du troisième type* et *Abyss*, le film de Denis Villeneuve *Premier contact*, sorti en 2016, exploite pour les sons (d')aliens un même trio de leviers diégétiques : les machines et objets manufacturés, qu'ils soient humains ou non, l'empreinte des aliens dans leur milieu d'apparition et, enfin, l'émission audible d'un langage [21].

20 Dans *Premier contact*, la plupart des plans larges montrant les OVNI surplomber, gigantesques, une immensité naturelle ou urbaine [22], s'accompagnent d'un paysage sonore où une basse instrumentale très grave, gonflée et tenue, presque oppressante, se fait entendre, sans référent dans la fiction. Cette basse vibrante entre en continuité avec des sons concrets mécaniques d'origine humaine – hélicoptères, voitures, nacelle élévatrice, grésillements de communications [23] – et avec la musique atmosphérique elle-même pulsatile de Jóhann Jóhannsson. Ce « continuum sonore » étudié par Dallaire et Gervais s'établit à partir des circulations entre « espace musical » et « espace concret militaire » (2022, § 23), musique et *sound design*, sons intra- et extradiégétiques, rendant ainsi poreuse la frontière entre les mondes terrien et extra-terrien. Ainsi, dans l'extrait correspondant à l'approche terrestre vers le vaisseau (**extrait 7**), on bascule du cadre familier de la base militaire à des traits sonores proches en structure (bourdonnements, vrombissements), qui introduisent le paradigme alien encore très énigmatique dans l'environnement sonore. Ce glissement sonore s'articule à un autre basculement, celui du référentiel visuel, lors de la très frappante séquence de réorientation gravitationnelle, quand l'équipe des scientifiques pénètre dans le vaisseau vertical (**extrait 8**). La scène exploite les ressorts de la syntaxe filmique (cadrage, point de vue, mouvement de la caméra), et en particulier la rotation de l'axe du plan à 90 degrés, pour traiter le *novum* du vaisseau alien à travers des estrangements formels saisissants, semblables à ceux étudiés par Spiegel sous le nom de « défamiliarisation au deuxième degré », c'est-à-dire une défamiliarisation formelle motivée par une étrangeté au plan de la fiction (Spiegel 2022, § 34). Or, lorsque Louise, à son tour, s'élance pour se réceptionner sur la paroi du puits (qui est donc tout autant le sol du couloir), cette « figure d'estrangement [24] » visuelle coïncide avec des écarts sonores marqués : on note l'apparition de glissandis ascendants très puissants, semblables à ceux d'une corne de brume synthétique ou à des barrissements électroniques, préparant les émissions sonores qui, plus tard dans le film, seront clairement associées aux heptapodes. À ce stade, toutefois, la musique et les effets sonores s'interpénètrent pour composer un marqueur sonore de l'heptapode *in abstentia*, car les aliens ne sont pas encore révélés à l'écran : saturation des basses, timbre électronique, profil mélodique bref, glissant et ascendant et notes tenues à l'arrière-plan. La texture

du son détonne par rapport à sa structure qui rappelle plutôt le rugissement d'un gros prédateur – en tous cas un cri animal. Une tension sensorielle s'installe alors, tablant sur l'inconfort physique produit par les fréquences très basses (Coulthard 2013). Elle est également thématisée dans l'histoire car ce « premier contact » implique, pour les personnages aussi, une révélation sonore sous le signe du malaise voire du choc auditif : lors des rencontres avec Louise et Ian, les lentes et puissantes dilatations des bruits des heptatodes, qui s'avéreront une parole, contrastent avec les courts piaillements suraigus du canari amené par les deux scientifiques pour vérifier, tout du long de l'échange, la viabilité du milieu dans le vaisseau. Ainsi se renforce l'opposition entre un univers alien gigantesque, pesant et énigmatique, aux lois physiques altérées, et un univers humain connu, par comparaison minuscule, fragile et banal. L'évidence de ces contrastes et leur dramatisation par une mise en récit tensive favorisant la curiosité, soit l'attente liée à l'incomplétude de la représentation (Baroni 2007), configurent d'ailleurs une fausse piste narrative dans la mesure où le dispositif revêt la radicale étrangeté des heptapodes de tous les atours (indiciels, iconiques, symboliques) de l'extraterrestre dangereux codifié par la culture du genre – alors que ces aliens-là se révèlent finalement bienveillants.

21 Dans *Premier contact*, d'ailleurs, la narrativisation des motifs sonores est là encore emblématique de la trajectoire de la protagoniste vers la découverte, retardée, des desseins bien intentionnés des aliens : au fil du récit, la linguiste Louise est conduite, par l'apprentissage du langage heptapode écrit et de son mode syntaxique non linéaire, à une appréhension atemporelle (cyclique) de sa propre vie, *in fine* décisive pour mettre fin à l'embrasement des tensions géopolitiques et éviter la réponse armée au premier contact. Le *score* manifeste cette évolution dans la manière dont les retours du marqueur heptapode le ponctuent en alternance avec la célèbre pièce instrumentale « On the Nature of Daylight » de Max Richter, qu'on retrouve dans de nombreux films et séries pour des passages riches en émotion [25] : la charge pathétique et la structure cyclique du morceau [26] s'avèrent particulièrement aptes, dans *Premier contact*, à rendre les séquences de « souvenirs du futur » de Louise dans lesquelles la linguiste se rappelle, à l'avance, les moments passés – qu'elle passera avec sa fille [27]. Or, cette alternance entre basses

électroniques saturées et motifs mélodiques instrumentaux devient de plus en plus marquée dans les plans centrés sur Louise, dont la désorientation temporelle s'accroît, signalant une causalité encore implicite au plan du récit (**extrait 9**). Lors d'un contact plus intense avec les heptapodes, dans le vaisseau, Louise pose ses mains sur la surface transparente derrière laquelle ils se tiennent, à hauteur de la « patte » qu'un des deux extraterrestres tend vers elle, et les visions la reprennent, en même temps que lui vient la capacité à dessiner, à son tour, des glyphes aliens. À ce moment-là, l'alternance des motifs musicaux se mue en fusion signifiante : les cordes lyriques, proches des textures et des timbres utilisés par Richter, se superposent aux vagissements électroniques de l'alien et s'y fondent. Dans cette séquence, l'hybridation sonore accompagne l'oscillation d'un rapide montage alterné entre les deux fils narratifs principaux, l'histoire de la fille à venir (ou déjà venue) et l'histoire de la rencontre avec les aliens. En ce sens, cette scène de transmission, dont Louise est la bénéficiaire en tant qu'interlocutrice privilégiée des heptapodes, signifie bien que la désorientation temporelle croissante du personnage est causée par le contact de l'alien et par l'adoption d'un langage qui est en même temps, indissociablement, un mode de pensée et un rapport au monde, une *Weltanschauung* étrangère. Constructions sonore et syntaxique des plans expriment alors l'origine extraterrestre d'une cyclicité musicale et temporelle [28] qui contamine l'ensemble du film à partir du point de vue de la protagoniste. Le son travaille à cette érosion globale des frontières spatio-temporelles et mondaines, contribuant à rendre sensible et intelligible l'expérience science-fictionnelle de la rencontre.

Conclusion

22 Ce parcours à travers quelques formules sonores de l'alien filmique invite à revenir, en conclusion, à un constat très simple mais décisif pour les processus poétiques du genre : le son dans le cinéma de science-fiction veut à la fois « faire vrai » et « faire autre », et cette plausibilité sonore de l'étrange (ou bien cette étrangeté sonore du plausible) se construit en rapport avec l'image et ses potentialités de concrétisation visuelle, comme dans l'écart qui peut naître entre ce que nous voyons et ce que nous postulons devoir entendre sur cette base. Musique, bruitages, *sound design* convergent dans la

construction des *novums* sonores, sur fond d'une familiarisation médiatique globale, en exploitant et en alimentant des conventions culturelles relatives au genre mais aussi à l'histoire de la musique et aux manières d'écouter. Ce que peut nous apprendre aussi cette recherche, c'est la sollicitation privilégiée que certaines sémiotiques adressent à certains domaines des xéno-encyclopédies, en cohérence avec leur possibles expressifs. Si le texte de science-fiction a expérimenté les variations lexicales, orthographiques ou alphabétiques dans ce qu'elles peuvent dénoter ou connoter de référents imaginaires, si l'image photographique est le ressort d'une illusion perceptive très forte, compte tenu du primat sensoriel dont jouit la vision chez l'humain, et valorise donc souvent à l'écran les *novums* monumentaux, spectaculaires et saisissants (machines, villes, physionomies aliens, réalités virtuelles, etc.), il est cohérent que les sons filmiques tirent tout le profit de ce par quoi un monde étranger au nôtre pourrait sonner étrangement : musique et bruits en science-fiction configurent ou suggèrent les empreintes sonores perturbantes que les êtres, lieux, objets, sociétés, ou même lois physiques d'un univers imaginaire laisseraient sur leur environnement comme à l'ouïe humaine. On aurait là des bases sémiotiques pour approfondir l'idée de médiatexte (Huz 2022, § 33-36), prolongeant celles de mégatexte et de macrotexte par lesquelles Broderick (1995) puis Bréan (2012) ont cherché à saisir les logiques architextuelles des répertoires pluriels du genre. Les séries médiatiques [29] qui ont fait l'histoire de la science-fiction ont ainsi structuré des territoires spécifiques du *novum*, donc sélectionné certaines étrangetés privilégiées, et construit des attentes liées du côté de la réception. Le sonore est une pleine composante de cette poétique contextuelle du genre, dont il permet d'affiner les outils d'analyse comme d'explorer l'histoire culturelle.

BIBLIOGRAPHIE

Angenot, Marc. « Le paradigme absent : éléments d'une sémiotique de la science-fiction ». *Poétique*, n° 33 (février 1978) : 74-79.

Barham, J. M. « Scoring Incredible Futures: Science Fiction Screen Music, and "Post-Modernism" as Romantic Epiphany ». *The Musical Quarterly* 91, n° 3-4 (29 mars

2009) : 240-274. DOI : 10.1093/musqtl/gdp001.

Baroni, Raphaël. *La tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.

Bartkowiak, Mathew J. « The Intergalactic Lounge: *Barbarella* and Hearing the Future », dans *Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*, sous la direction de Mathew J. Bartkowiak, 134-147. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2010.

Bordron, Jean-François. « Comment le son nous informe-t-il ? ». *Communication & langages* 193, nº 3 (2017) : 49-62. DOI : 10.3917/comla.193.0049.

Bréan, Simon. *La science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.

Bréan, Simon. « Des états fictionnels superposés ? Virtualités des artefacts narratifs de la science-fiction ». *Revue critique de fixxion française contemporaine*, nº 9 (décembre 2014). DOI : 10.4000/fixxion.9796.

Bréan, Simon. « En quête d'une vérité oblique : les œuvres de Pierre Bordage au miroir de leurs artefacts mythographiques ». *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 13 (mars 2019). DOI : 10.4000/resf.2614.

Bréan, Simon. « Vers une immersion participative : étude comparée d'artefacts fictionnels en littérature, au cinéma et dans le jeu vidéo ». *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, nº 37 (septembre 2020a). DOI : 10.4000/narratologie.10466.

Bréan, Simon. « L'altérité au prisme de la polytextualité : les artefacts science-fictionnels de *Points chauds* (Laurent Genefort) ». *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 16 (décembre 2020b). DOI : 10.4000/resf.8399.

Bréan, Simon. « Cinéma/Science-fiction : vers un changement de paradigme critique ? ». *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 17 (juin 2021). DOI : 10.4000/resf.9398.

Bredehoft, Thomas A. « Le continuum Gibson : le Cyberespace et les récits du Mervyn Kihn de Gibson ». Traduit par Alice Ray. *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 10 (juin 2017). DOI : 10.4000/resf.1167.

Broderick, Damien. *Reading by Starlight. Postmodern Science Fiction*. Londres/New York : Routledge, 1995.

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

Buhler, James et Hannah Lewis (dir.). *Voicing the Cinema. Film Music and the Integrated Soundtrack*. Urbana : University of Illinois Press, 2020.

Cance, Caroline et Danièle Dubois. « Dire notre expérience du sonore : nomination et référenciation ». *Langue française* 188, nº 4 (2015) : 15-32. DOI : 10.3917/lf.188.0015.

Caron, André. *La « xénopsie » : l'acte de voir à travers les yeux de « l'autre » dans certains films de science-fiction américains*. Thèse. Université Concordia, 2005. https://spectrum.library.concordia.ca/id/eprint/9044.

Chandès, Gérard. « Introduction. Ce que le son nous fait ». *Communication & langages* 193, nº 3 (2017) : 25-37. DOI : 10.3917/comla.193.0025.

Chauvin, Cédric et Éric Villagordo. « Imaginaire informatique et science-fiction, du *cyberpunk* à nos jours ». *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 10 (novembre 2017). DOI : 10.4000/resf.1180.

Chiang, Ted. « L'histoire de ta vie », dans *La Tour de Babylone : nouvelles* : 137-211. Traduit par Pierre-Paul Durastanti. Paris : Denoël, 2006.

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

Chion, Michel. *L'audio-vision. Son et image au cinéma*. 5e éd. rev. et augm. Malakoff : Armand Colin, 2021 [1990].

Chion, Michel. *Les films de science-fiction*. Paris : Cahiers du cinéma, 2009.

Coulthard, Lisa. « Affect, Intensities, and Empathy. Sound and Contemporary Screen Violence », dans *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*, sous la direction de Miguel Mera, Ronald Sadoff et Ben Winters, 50-60. Londres/New York : Routledge, 2017.

Coulthard, Lisa. « Dirty Sound. Haptic Noise in New Extremism », dans *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*, sous la direction de Carol Vernallis, Amy Herzog et John Richardson, 115-126. New York : Oxford University Press, 2013.

Dallaire, Frédéric et Simon Gervais. « Le continuum sonore dans *Arrival* comme pratique exemplaire du montage sonore : la différenciation et l'invention de l'écoute au cinéma ». *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, nº 27 (septembre 2022). DOI : 10.56698/filigrane.1228.

Dufour, Éric. *Le cinéma de science-fiction. Histoire et philosophie*. Paris : Armand Colin, 2011.

Gaudreault, André et Philippe Marion. « Un média naît toujours deux fois… ». *Sociétés & Représentations* 9, nº 2 (2000) : 21-36. DOI : 10.3917/sr.009.0021.

Gaudreault, André et François Jost. *Le Récit cinématographique. Films et séries télévisées*. 3e éd. rev. et augm. Malakoff : Armand Colin, 2017 [1990].

Hannan, Michael et Melissa Carey. « Ambient Soundscapes in *Blade Runner* », dans *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*, sous la direction de Philip Hayward, 149-164. Londres/Bloomington, IN : John Libbey/Indiana University Press, 2004.

Hayward, Philip. « Sci-Fidelity. Music, Sound and Genre History », dans *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*, sous la direction de Philip

Hayward, 1-29. Londres/Bloomington, IN : John Libbey/Indiana University Press, 2004.

Hills, Matt. « Listening from Behind the Sofa ? The (Un)Earthly Roles of Sound in BBC Wales' *Doctor Who* », *New Review of Film and Television Studies* 9, nº 1 (2011) : 28-41. DOI : 10.1080/17400309.2011.521716.

Holman, Tomlinson. *Sound for Film and Television*. 3e éd. New York : Focal Press, 2010 [1997].

Husarik, Stephen. « Suspended Motion in the Title Scene from *The Day the Earth Stood Still* », dans *Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*, sous la direction de Mathew J. Bartkowiak, 164-176. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2010.

Huvet, Chloé. *Composer pour l'image à l'ère numérique.* Star Wars, *d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 2022.

Huvet, Chloé et Grégoire Tosser (dir.). « Musique et design sonore dans les productions audiovisuelles contemporaines ». *Filigranes*, nº 27 (septembre 2022). DOI : 10.56698/filigrane.1203.

Huz, Aurélie. *L'intermédialité dans la science-fiction française de* La Planète sauvage *à* Kaena (1973-2003). Thèse. Université de Limoges, 2018.

Huz, Aurélie. « Les sons de la science-fiction dans *La Planète sauvage* de René Laloux (1973) ». *Sociétés & Représentations* 49, nº 1 (2020) : 211-219. DOI : 10.3917/sr.049.0211.

Huz, Aurélie. « Démêlés avec le novum : démontages et remontages de la notion dans une perspective culturelle intermédiatique ». *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 20 (décembre 2022). DOI : 10.4000/resf.11338.

Kulezic-Wilson, Danijela. *Sound Design is the New Score. Theory, Aesthetics, and Erotics of the Integrated Soundtrack*. New York : Oxford University Press, 2019.

Labrude, Guillaume. « "Stranger Things" et la cinématographie des néons ». *The Conversation*, 23 novembre 2017. http://theconversation.com/stranger-things-et-la-cinematographie-des-neons-87039.

Langlet, Irène. *La science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*. Paris : Armand Colin, 2006.

Langlet, Irène. « Répertoires visuels, matrices narratives : spéculations astronomiques et science-fiction ». *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 16 (décembre 2020). DOI : 10.4000/resf.8848.

Laudadio, Nicholas C. « "Sounds like a Human Performance": The Electronic Music Synthesizer in Mid-Twentieth-Century Science Fiction ». *Science Fiction Studies* 38, nº 2 (juillet 2011) : 304-320. DOI : 10.5621/sciefictstud.38.2.0304.

Lehman, Frank. *Hollywood Harmony. Musical Wonder and the Sound of Cinema*. New York : Oxford University Press, 2018.

Letourneux, Matthieu. *Fictions à la chaîne. Littératures sérielles et culture médiatique*. Paris : Éditions du Seuil, 2017.

Letourneux, Matthieu. « Le genre comme fait de discours : pour une définition molle de la science-fiction ». *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 20 (décembre 2022). DOI : 10.4000/resf.11405.

Leydon, Rebecca. « Hooked on Aetherophonics. *The Day the Earth Stood Still* », dans *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*, sous la direction de Philip Hayward, 30-41. Londres/Bloomington, IN: John Libbey/Indiana University Press, 2004a.

Leydon, Rebecca. « *Forbidden Planet*. Effects and Affects in the Electro Avant-Garde », dans *Off the Planet. Music, Sound and Science Fiction Cinema*, sous la direction de Philip Hayward, 61-76. Londres/Bloomington, IN: John Libbey/Indiana University Press, 2004b.

Mather, Philippe. « Figures of Estrangement in Science Fiction Film ». *Science Fiction Studies* 29, nº 2 (2002) : 186-201.

Mera, Miguel, Ronald Sadoff et Ben Winters (dir.). *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*. Londres/New York : Routledge, 2017.

Mulliken, Seth. « Ambient Reverberations. Diegetic Music, Science Fiction, and Otherness », dans *Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*, sous la direction de Mathew J. Bartkowiak, 88-99. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2010.

Nietzsche, Friedrich. *Par delà le bien et le mal. Prélude d'une philosophie de l'avenir*. Traduit par Henri Albert. Paris : Mercure de France, 1913 [1886].

Parrinder, Patrick. « Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction », dans *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, sous la direction de Patrick Parrinder, 36-50. Liverpool : Liverpool University Press, 2000.

Peirce, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Traduit par Gérard Deledalle. Paris : Points, 2017 [1978].

Ray, Alice. *Traduire les termes du futur. Analyse du traitement des termes-fictions dans la traduction de l'anglais au français de la littérature de science-fiction*. Thèse. Université d'Orléans, 2019.

Reddell, Trace. *The Sound of Things to Come. An Audible History of the Science Fiction Film*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2018.

Redmond, Sean. « Sounding Alien, Touching the Future. Beyond the Sonorous Limit in Science Fiction Film ». *New Review of Film and Television Studies* 9, nº 1 (mars 2011) : 42-56. DOI : 10.1080/17400309.2011.521717.

Ryan, Marie-Laure. « Story/Worlds/Media. Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology », dans *Storyworlds Across Media. Toward a Media-Conscious*

Narratology, sous la direction de Marie-Laure Ryan et Jan-Noël Thon, 25-49. Lincoln/Londres : University of Nebraska Press, 2014.

Saint-Gelais, Richard. *L'empire du pseudo. Modernités de la science-fiction*. Québec : Nota Bene, 1999.

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Nouv. éd. Paris : Éditions du Seuil, 1977 [1966].

Schmidt, Lisa M. « A Popular Avant-Garde: The Paradoxical Tradition of Electronic and Atonal Sounds in Sci-Fi Music Scoring », dans *Sounds of the Future. Essays on Music in Science Fiction Film*, sous la direction de Mathew J. Bartkowiak, 22-41. Jefferson, N.C : McFarland & Co, 2010.

Smet, Elsa de. « Le paysage spatial : de l'École de Barbizon aux Pulp magazines ». *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 5 (mars 2015). DOI : 10.4000/resf.639.

Spiegel, Simon. « Le monde en plus étrange : à propos du concept d'"estrangement" en théorie de la science-fiction ». Traduit par Simon Bréan et Margot Châtelet. *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, nº 20 (décembre 2022). DOI : 10.4000/resf.11457.

Suvin, Darko. « On the Poetics of the Science Fiction Genre ». *College English* 34, nº 3 (1972) : 372-382. DOI : 10.2307/375141.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven : Yale University Press, 1979.

Taylor, Timothy D. *Strange Sounds. Music, Technology and Culture*. New York : Routledge, 2013 [2001].

Telotte, Jean-Pierre. *Science Fiction Film*. Cambridge : Cambridge University Press, 2001.

Whittington, William. *Sound Design & Science Fiction*. Austin, TX : University of Texas Press, 2007.

NOTES

1 Comme Langlet (2006), nous choisissons de franciser ainsi, en romain, l'expression anglaise *cognitive estrangement* car le terme *distanciation*, utilisé dans la version française de 1977 du texte de Suvin, est porteur de complications et de possibles confusions du fait de ses origines formalistes.

2 Selon qu'on exploite la racine anglaise *strange* donnant *estrangement* chez Suvin, ou la racine allemande *fremd* donnant *Verfremdung* chez Brecht, qui

inspire Suvin. Pour ces complexités théoriques liées aux traductions des termes conceptuels, voir Spiegel 2022.

3 Notre traduction de l'anglais « *psychedelic blob patterns* ».

4 Broderick (1995) appelle « *mega-text* », en anglais, l'ensemble des objets, motifs, mots, inventions formelles mis au fonds commun de la culture du genre à travers les époques et les aires culturelles. Nous traduisons par « mégatexte » en français.

5 Cette manière de poser la question de l'étrangeté des sons science-fictionnels est une perspective très visible dans les travaux publiés, par exemple chez Whittington (2007) ou Taylor (2013).

6 Nous traduisons ainsi le titre de son ouvrage *The Sound of Things to Come*.

7 Généralement, signifiant et signifié impliquent chacun un écart à interpréter : le mot, tout comme la catégorie mentale à laquelle il renvoie, sont deux réalités nouvelles et étranges, qui requièrent un effort cognitif de la part du lectorat. Dans sa thèse de traductologie, Alice Ray distingue toutefois le cas du « sens-fiction » où le signe linguistique est altéré non pas au niveau du signifiant mais au niveau du signifié : un mot connu devient énigmatique parce qu'il n'a plus le sens qu'il a dans le dictionnaire ordinaire (Ray 2019).

8 Il y a là une proximité notable avec la logique matérialiste de l'artefact science-fictionnel auquel Saint-Gelais consacre le chapitre 8 de *L'Empire du pseudo* (1999) et que Bréan a envisagé dans plusieurs travaux (2014, 2019, 2020a, 2020b).

9 Selon la typologie de Gaudreault et Jost, il s'agit là du procédé d'ocularisation interne primaire : la matérialité d'un corps ou la présence d'un œil est marquée dans le signifiant iconique lui-même par un « coefficient de déformation » suffisamment sensible de l'image (Gaudreault et Jost 2017, 210-211).

10 Ces bruits au cinéma sont de nature, d'emploi et de fonctionnement variés. Dans la création de la bande sonore, un partage important s'établit entre les bruitages Foley (du nom de l'inventeur du procédé Jack Foley), produits en post-production par des bruiteurs qui utilisent une large gamme d'objets afin de produire des bruits destinés à donner une existence sonore aux divers événements, actions et mouvements montrés à l'écran (comme une forme de doublage sonore de la bande image), et le *sound design*, qui engage une palette de procédés et de pratiques sonores

plus larges, de la préproduction au mixage final, et dont Chloé Huvet synthétise ainsi les trois dimensions principales : « (1) un travail approfondi sur la spatialisation du son, la définition d'environnements sonores distincts, et un souci particulier envers la diffusion du son dans les salles de cinéma ; (2) la création d'effets sonores inventifs et inédits ; (3) une vision d'ensemble précise de l'architecture sonore du film et une conception intégrative de la bande-son s'exprimant à travers une ambition de composition sonore globale » (Huvet 2022, 409). Le deuxième niveau implique qu'à la différence des bruitages Foley, les créations sonores du *sound design* visent davantage à imaginer et à fabriquer des bruits non existants à l'état naturel dans notre monde réel, et qu'on ne peut pas aisément produire par bruitage (d'où la manipulation de sons enregistrés ou l'utilisation de la synthèse sonore).

11 Seth Mulliken étudie la dialectique de l'étrangeté et de la familiarité produite par les musiques diégétiques des films de science-fiction (Mulliken 2010). Il explique que dans *Star Wars* (George Lucas, 1977), la séquence de la « Mos Eisley Cantina », cette scène où nous plongeons dans un bar intergalactique cosmopolite sur Tatooine, répond au désir qu'avait George Lucas de proposer un futurisme sonore ancré malgré tout dans des traditions musicales reconnaissables : selon ses indications, le groupe alien The Modal Nodes devait jouer un morceau qui donnerait une idée de la manière dont des extraterrestres, dans un futur lointain, pourraient interpréter la musique swing de Benny Goodmand des années 1930 s'ils la découvraient un jour dans une capsule temporelle. Les deux morceaux composés par John Williams, « Mad About Me » et « Cantina Band #2 », présentent ainsi des structures musicales très familières mais les timbres musicaux altérés connotent l'étrangeté futuriste (Mulliken 2010, 91-92). Cette manière de jouer avec des (dé)familiarisations musicales pour produire des effets science-fictionnels se repère aussi plus récemment dans *Les Gardiens de la Galaxie* (James Gunn, 2014), via un dispositif différent : le héros hors-la-loi Peter Quill est fréquemment montré écoutant, sur un vieux Walkman, des *hits* bien connus des années 1970 et 1980 (« Come and Get Your Love », de Redbone, fait l'ouverture), ce qui a un sens pour l'histoire. En effet, ces titres désignent, non pas seulement métaphoriquement, mais surtout narrativement, l'origine terrestre du personnage, la nostalgie d'un monde auquel il a été arraché et le deuil de la mère, dont le Walkman est la dernière trace. Dans ces passages, l'écoute diégétique centrée sur Quill (auricularisation interne) oscille avec l'écoute spectatorielle (auricularisation zéro), impliquant le public dans la

reconnaissance festive et nostalgique des morceaux, et jouant du décalage rétro avec le décor de *space opera* pour doter l'univers SF d'une épaisseur historique, à travers la biographie du personnage.

12 Nous proposons le néologisme de *xénoacousie* par symétrie avec celui de *xénopsie*, pour désigner une manipulation des matériaux ou du flux sonores servant à construire une écoute subjective. Redmond évoque cette conjonction du point de vue et du point d'écoute aliens à propos du film *Predator* de 1987 (John McTiernan) dans Redmond 2011, 47-48.

13 Schaeffer revient plus loin sur le fonctionnement de cette écoute réduite (1977, 270-272).

14 Nous traduisons et adaptons des termes de Leydon (2004b, 63-64), à propos du son électronique (« *singularly anomous* », « *enigmatic status* »).

15 D'où la faveur rencontrée, dans le milieu des professionnel·les et des cinéphiles amateur·rices d'effets sonores, par les nombreuses interviews de technicien·nes, monteur·euses ou bruiteur·euses révélant les coulisses de la fabrique du *sound design* en particulier dans un cinéma de blockbusters qui en fait un usage massif et perfectionné.

16 Selon Chion (2021 [1990], 37), une situation acousmatique est une situation dans laquelle le spectateur ou la spectatrice ne voit pas dans l'image la source du son qu'il ou elle entend. Une telle situation crée une attention quant à l'origine du son et favorise donc l'écoute causale.

17 Cet idiome musical de l'alien monstrueux – ou « idiome de "la musique du monstre" », comme l'écrit aussi Schmidt (2010, 33) – s'appuie, comme on l'a dit, sur les sons électroniques, les dissonances et l'atonalité, et se cristallise dans les films de SF des années 1950.

18 Je remercie Jérémy Michot pour sa relecture attentive et experte, en particulier des analyses musicologiques, dans tout cet article. Pour plus de détails sur l'analyse harmonique de ce passage, voir Lehman 2018, p. 60-61, n26 p. 258.

19 La citation complète est : « […] when you look into the abyss, the abyss also looks into you » (« Et quand ton regard pénètre longtemps au fond d'un abîme, l'abîme, lui aussi, pénètre en toi », traduit dans Nietzsche 1913 [1886], 132).

20 Le terme *otherwordly* revient fréquemment dans les travaux de recherche pour désigner une catégorie de sons qui a été culturellement et

historiquement associée à l'étrangeté des êtres science-fictionnels aliens ou monstrueux (Leydon 2004a, 31 ; Reddell 2018).

21 Ce levier-là est absent, toutefois, dans le film *Abyss*.

22 Ce n'est pas là notre propos mais on peut noter aussi l'inventivité visuelle du vaisseau alien qui s'exprime dans le cadre culturel du mégatexte : *Premier contact* reprend ni plus ni moins que le motif du vaisseau en manière de soucoupe géante, que bien d'autres blockbusters ont exploité avant lui (*Independence Day : Le Jour de la riposte*, Roland Emmerich, 1996) mais le renouvelle par la rotation à 90 degrés (la soucoupe est verticale) et l'effacement des détails visuels emblématiques d'un objet artificiel, machinique (lumières artificielles, surfaces métalliques ou vitrées, pièces et modules assemblés, moteurs apparents, rotation gravitationnelle, etc.). Le vaisseau alien affiche ainsi une forme de familiarité décalée, pour les amateur·rices du genre, en même temps que son énigme est revivifiée par un nouvel hermétisme, au sens propre comme figuré.

23 Plus loin, lors des scènes d'apprentissage linguistique avec les heptapodes dans le vaisseau, les bruits de respiration entendus de l'intérieur des scaphandres relèvent du même domaine sonore.

24 Nous traduisons l'expression « *figures of estrangement* » forgée par Mather pour envisager ce qui, dans l'estrangement fondé par Suvin, correspond à des paramètres formels, soit « un effet rhétorique créé par l'utilisation de dispositifs stylistiques spécifiques » (« a rhetorical effect created by the use of specific stylistic devices », nous traduisons [Mather 2002, 187]). Le concept est proche de la notion de « défamiliarisation » employée entre autres par Spiegel (2022). Le terme de *figure* permet de prendre en compte la dimension conventionnelle de l'écart, perçu par le lectorat ou le public, par rapport à une norme construite.

25 Pensons, parmi de nombreux autres exemples, à l'épisode « Long Long Time » (S01E03) de *The Last of Us*, centré sur la vie de survivants que mène le couple formé par Bill et Franck après l'apocalypse zombie et à la poignante conclusion de cette histoire d'amour.

26 En cela, « On the Nature of Daylight » présente une structure minimaliste compatible avec la composition de Jóhannsson, qui procède souvent par accumulation et superposition de couches de piano, ce qui produit des « masses sonores » continues, évolutives, susceptibles de se développer par lent étirement et de se succéder par fondus enchaînés, comme le démontrent Dallaire et Gervais (2002, notamment § 19 et 33).

27 Dans la nouvelle « L'histoire de ta vie » (« Story of your Life »), dont *Premier contact* est l'adaptation libre, l'auteur Ted Chiang utilise l'incohérence des temps grammaticaux et leur concordance erronée pour construire le *novum* du paradoxe temporel à travers la narration autodiégétique par le personnage de Louise, la narratrice, dont l'appréhension atemporelle du monde affecte ainsi le langage et le texte eux-mêmes (Chiang, 2006).

28 Dallaire et Gervais (2002) étudient les choix techniques qui contribuent à cette « expérience de la non-linéarité temporelle et spatiale » (§ 1), par exemple l'utilisation de « sons musicaux amputés de leur attaque et de leur décadence » ou bien « la superposition de plusieurs strates de piano » produisant des amalgames où ne se perçoivent plus le début ou la fin des phénomènes sonores, ou encore la persistance des sons par résonance (§ 2).

29 Nous prenons le terme *série* dans le sens que Gaudreault et Marion donnent aux « séries culturelles » dans leur perspective d'archéologie des médias (Gaudreault et Marion 2000).

RÉSUMÉS

Français

Comment le son fait-il sens et fait-il monde, dans la science-fiction à l'écran ? C'est ce que cet article propose d'interroger, en établissant le cadre d'une poétique culturelle intermédiatique permettant de penser les effets d'étrangeté et de familiarité du genre, qu'ils soient diégétiques (relatifs aux objets du monde) ou formels (relatifs à la matière expressive de l'œuvre), dans ce qu'ils ont de commun ou de spécifique à travers les médias. À cet égard, le sonore permet de mieux comprendre cette dialectique de familiarisation/défamiliarisation adossée aux conventions du genre et du média, qui a été théorisée principalement à partir de corpus littéraires et visuels. Après avoir précisé les logiques sémiotiques qui entrent en jeu dans la production des *novums* de SF par le texte, l'image et le son, cet article explore le fonctionnement des sons (d')aliens au cinéma à partir de trois films reposant sur le scénario de premier contact extraterrestre (*Rencontres du troisième type*, *Abyss*, *Premier contact*). Il démontre ainsi quels paramètres sonores (musique, bruitages, *sound design*) la science-fiction filmique fait jouer, et en quel sens, pour concrétiser et faire ressentir la rencontre avec des êtres venus d'ailleurs, qui interrogent en retour notre propre référentiel humain.

English
How does sound create and make sense of science fiction worlds? To investigate this question, this paper adopts an intermedia cultural poetics framework that allows us to address the genre's dynamics of *estrangement* and familiarization, whether diegetic (related to the fictional entities) or formal (related to the expressive material), and understand their similarities and specificities across screen media. In this respect, sound provides a better understanding of this dialectic of familiarization/defamiliarization based on genre and media conventions, which have been theorized mainly through literary and visual productions. After clarifying the semiotic logics that determine the production of science fiction novums through text, image and sound, this article examines the alien sounds in three films exploring the scenario of extraterrestrial first contact (*Close Encounters of the Third Kind*, *The Abyss*, and *Arrival*). This study shows how different sound parameters (music, sound effects, sound design) are used in science fiction cinema to enable us to feel and to make more tangible the encounter with otherworldly beings—encounters which make us question our own human worldview in turn.

INDEX

Mots-clés
science-fiction, cinéma, son, musique, alien

Keywords
science fiction, cinema, sound, music, alien

AUTEUR

Aurélie Huz
Aurélie Huz est maîtresse de conférences en littérature française à l'université Paris Nanterre, spécialiste de la science-fiction, de l'intermédialité et des cultures médiatiques. Elle codirige actuellement un numéro « Science-fiction sonique et *novum* sonore » pour la revue en ligne *ReS Futurae* (à paraître en juin 2025) et a publié « Les sons de la science-fiction dans *La Planète sauvage* de René Laloux (1973) » dans *Sociétés & Représentations* (2020).
IDREF : https://www.idref.fr/232675929

Comptes-rendus

Tim Summers, *The Queerness of Video Game Music*

Cambridge : Cambridge University Press, 2023

Fanny Rebillard

RÉFÉRENCE(S) :

Summers, Tim. *The Queerness of Video Game Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2023.

TEXTE

1 Sorti à l'été 2023, *The Queerness of Video Game Music* de Tim Summers propose d'aborder l'analyse de la musique de jeu vidéo à travers des points de vue propres aux études queers (le terme « *queerness* » étant ici « compris comme ce qui "déstabilise ou remet en question les présupposés normatifs" en allant à contre-courant des logiques hégémoniques, des systèmes de valeurs hérités et des activités normatives [1] » (5) emprunté à Harper, Taylor et Adams). L'ouvrage se sépare en trois chapitres, portant chacun sur un grand axe commun aux études queers et de la musique de jeu vidéo : la spécificité de la dimension temporelle et formelle de la musique de jeu vidéo, le rapport esthétique à l'évolution technologique et à la chrononormativité (selon la définition d'Elizabeth Freeman, c'est-à-dire des usages normatifs et des logiques dans la conception du temps orientés vers un idéal productiviste, notamment progressiste) du timbre, et enfin la question de l'identité à travers le regard – et l'oreille – des jouaires [2].

2 Dans le premier chapitre, Tim Summers se concentre tout d'abord sur une dimension queer de la musique de jeu qu'il considère comme non-conscientisée sur le plan structurel. Il analyse ses effets sur les jouaires via l'interactivité mécanique et affective, et l'oppose aux approches compositionnelles des musiques plus traditionnelles. En effet, du point de vue formel, les procédés mis en œuvre pour garantir l'interactivité de la musique de jeu s'inscrivent dans une logique qui s'écarte de l'impératif téléologique du climax musical. La

boucle en particulier, aujourd'hui historiquement représentative de l'esthétique « jeu vidéo », offre à l'audience un grand nombre de répétitions identiques du matériau musical, un évitement perpétuel de la résolution et, plus généralement, un statisme qui va à l'encontre des standards de développement (*directionnality*) les plus répandus, tels que la forme couplet-refrain. Pour illustrer cette approche philosophiquement opposée au train de la société moderne, Summers rapproche notamment la navigation des jouaires dans cette suspension temporelle et formelle de la figure du flâneur du XIX^e^ siècle évoquée indirectement par la compositrice Winifred Phillips.

3 Pour exemplifier l'aspect queer de la boucle, il analyse un court morceau du jeu mobile *Candy Crush Saga* (King, 2012) et explique comment la suspension jamais résolue peut créer un paradoxe en provoquant un sentiment d'irritation à cause de l'attente, mais aussi un état de *flow* au sein de ce temps statique. Dans un autre exemple particulièrement parlant qui confronte les approches cinématographiques et vidéoludiques, Summers démontre comment les responsables de l'intégration musicale de *LEGO Le Seigneur des anneaux* (TT Games, 2012) s'approprient la partition d'Howard Shore pour la transformer en boucle désynchronisée des points forts des scènes d'origine. Un procédé qui crée un décalage pouvant être perçu comme dérangeant, mais qui éclaircit, par la négation et l'annulation souvent humoristique du climax, les différences structurelles entre les deux médias : « Une partie de l'attractivité esthétique de la musique de jeu vidéo vient de ce sentiment qu'elle occupe l'espace sans être dirigiste – une conséquence de l'écriture des boucles. L'absence de direction musicale imposée constitue un soulagement, un refuge, même, pour la personne qui écoute [3]. » (18)

4 La deuxième partie du premier chapitre est consacrée aux relations de pouvoir entre les jouaires et la musique à travers une autre approche de la temporalité. Suivant la logique de la boucle, le développement musical à proprement parler ne transparaît pas au niveau de la composition isolée dans la musique de jeu vidéo, mais s'exprime sur le plan macrostructurel. De nombreux jeux fonctionnent de manière dynamique, donnant aux jouaires une grande agentivité sur la musique. Une implication physique se crée, qui leur permet de percevoir les changements subtils provoqués par

leurs actions, et les met en position d'imaginer les alternatives ludiques possibles par le biais du musical. Mais cette disposition leur donne aussi le pouvoir de refuser ces changements, ou de remodeler leurs attentes sonores. Tim Summers prend alors l'exemple de la musique de *Tom Clancy's Splinter Cell* (Ubisoft Montréal, 2002), qui joue un rôle d'indicateur ludique fort en exprimant la situation de l'avatar : incognito, repéré, ou attaqué. Face au stress provoqué par les variations musicales qui illustrent une dégradation des conditions de jeu et un risque pour leur personnage, les jouaires vont lutter physiquement pour influencer le cours du son et se maintenir ou retourner à l'état « incognito ». Ce procédé provoque une prise de conscience à la fois des alternatives musicales que l'on a à sa disposition, mais aussi du pouvoir que l'on a sur le jeu, et particulièrement sur le son.

5 Dans le deuxième chapitre, Summers analyse les usages de timbres dits « rétro » comme une forme de lutte contre le passage du temps et le progrès technologique. Ce rejet de la contemporanéité, cette valorisation d'une « défaillance esthétique » par rapport à l'évolution dans un monde qui va majoritairement dans le sens de l'amélioration, particulièrement flagrante dans les jeux vidéo et les nouvelles technologies, est un concept majeur des études queers et de la musique de jeu. La mise en valeur de l'imperfection du son dans les jeux permet de les relier à une forme de nostalgie d'une époque révolue, vécue ou non. Cet état d'adolescence maintenue, propre à la temporalité queer, y est en lutte contre un présent et un futur oppressants. L'auteur s'approprie ici la notion de chrononormativité d'Elizabeth Freeman, définie comme les « usages normatifs et les logiques temporelles qui "organisent les corps humains individuels en les orientant vers une productivité maximale"[4] » (29), et expose comment la musique de jeu va aussi, à sa manière, à l'encontre de cette dernière. Dans le milieu de la musique *chiptune*, tout d'abord, où les « timbres et les technologies sont utilisés dans une optique d'efficacité et de réalisme moindre, où ils sont plus restreints et difficiles à programmer[5] » (29), Summers établit le lien avec la culture du hack, la réappropriation et une forme de lutte contre les entreprises. Ces oppositions et détournements, bien qu'ils ne soient pas majoritaires, occupent effectivement une place importante sur le plan historique dans l'histoire technologique du jeu vidéo. L'usage

répandu de timbres *chiptunes* serait un rejet du progrès technologique et du réalisme en tant qu'idéologies esthétiques. Pour approfondir cette notion, Tim Summers explique que de nombreux remakes de jeux ne renouvellent pas leur bande-son, ou que, le cas échéant, les développaires laissent généralement le choix entre la version moderne et originale dans les menus. Lorsqu'ils ne le font pas, les jouaires partent souvent à la recherche du son d'origine, notamment via des patchs (officiels ou non), ce qui démontre qu'une version actualisée du son n'est pas nécessairement considérée comme étant la meilleure. Autre exemple commenté par Summers de cette antichrononormativité : le mouvement des *demakes* (versions des jeux créées pour des supports moins performants, donc dégradées par rapport aux originaux) est un marqueur important de la célébration de l'imperfection et du refus de se mettre au niveau des standards en vigueur.

6 L'auteur approfondit ensuite son idée avec une analyse du jeu *Undertale* (Toby Fox, 2015) dans laquelle il adopte plusieurs angles différents, comme l'opposition entre le moderne et le rétro, ou encore le commentaire sous-jacent sur les codes esthétiques établis à travers la technologie. Summers contextualise tout d'abord la conception générale du jeu, qui reprend certaines règles du jeu de rôle (gagner des combats, accéder à des niveaux supérieurs, etc.) mais nous incite à aller à contre-courant si l'on veut atteindre une conclusion idéale ou pacifique, notamment en trouvant une alternative à la violence (il est possible de terminer le jeu en jouant de différentes manières, mais seule une partie où tout meurtre est évité permet d'atteindre une conclusion positive et de découvrir les tenants et aboutissants du scénario). En ce sens, le jeu engage à avoir un point de vue critique et non conventionnel sur ses mécaniques, ce qui permet d'ores et déjà de le rattacher aux concepts queers. Cette première approche est renforcée par l'esthétique musicale antichrononormative d'*Undertale* qui amène une lecture complexe de la vision passéiste et traditionnaliste du jeu, lequel peut tant être perçu comme portant un regard nostalgique et tendre sur l'esthétique rétro que comme effectuant une (auto)critique des codes et des normes imposés par cette dernière. L'utilisation de nombreux timbres par le développeur Toby Fox ne se limite pas à un genre ou une époque précise. Cet aspect est d'autant plus parlant d'après

Summers : il ne s'agit pas d'un hommage historique ou d'un pastiche fidèle, mais d'une utilisation purement esthétique de sons imparfaits. Il leur accorde par extension une valeur propre, indépendamment de l'histoire du média. De plus, le créateur du jeu met un point d'honneur à glisser des incohérences dans ses compositions, par exemple, en appliquant un effet d'écho impossible à créer avec la Nintendo Entertainment System (NES) sur des timbres provenant de cette console. Il mélange également les références sans se soucier de leur logique sur le plan de l'histoire du jeu vidéo. Le même va jusqu'à parodier directement la scène de l'opéra de *Final Fantasy* VI (Square, 1992), dont il copie la forme ludique, le timbre de voix dépassé, et la mise en scène, prenant donc une totale liberté stylistique par rapport aux attentes que l'on pourrait avoir vis-à-vis de ce type d'esthétique. Enfin, Summers ajoute qu'en modernisant, par l'utilisation de VST plus récents, la musique lors d'une séquence de combat contre un boss, Toby Fox s'oppose métaphoriquement aux attentes normatives de la mise à jour. Tout en présentant ces sons comme négatifs par leur association avec un ennemi qui prend l'ascendant technologique (l'image devient plus réaliste et jure avec l'esthétique en *Pixel Art* du reste du jeu), et en mélangeant les références de manière anachronique, Fox s'accorde une liberté créative entière, teintée de nostalgie et d'idéalisation d'un passé fantasmé.

7 Tim Summers revient ensuite sur l'antichrononormativité de la musique de jeu vidéo de manière plus générale pour se questionner sur la définition de la culture vidéoludique, particulièrement à travers la cohabitation parfois mixte entre les catégories hi-fi (haute résolution) et lo-fi (basse résolution). Les sons *chiptunes* d'aujourd'hui symbolisent en ce sens un paradoxe : ils sont employés pour représenter les sons futuristes fantasmés par le passé. Summers étend alors le rapport du son *chiptune* à la chrononormativité comme représentative du rapport de la culture rétro au jeu vidéo en général. L'oreille des jouaires est en effet culturellement formée à accepter ces interventions de sons datés et technologiquement « en retard » dans un contexte d'évolution particulièrement rapide, apportant une nuance aux préférences et attentes vis-à-vis du média.

8 Dans le troisième chapitre, l'auteur délaisse les principes strictement musicaux que sont l'analyse de la structure et du timbre pour s'intéresser à l'identité, et à la façon dont l'anti-essentialisme (le refus

de se conformer à une grille de lecture normative) peut se manifester à travers le rapport entre le personnage/avatar et la figure du jouaire. En s'écartant d'une vision dualiste de l'espace fictif, puisque la frontière est floue entre l'identité et la projection du soi dans ce personnage/avatar qui n'est ni totalement lui-même, ni totalement indépendant, Summers analyse l'identité perçue à travers la musique des jeux comme une autre caractéristique partagée avec les mouvements queers. « La musique », suppose-t-il « prend part à cette déstabilisation et dé-essentialisation de l'identité. La musique réagit à mes actes, et pourtant, elle est aussi liée aux actions et à la persona de mon personnage/avatar, qu'il s'agisse d'un agent de la CIA (dans *Splinter Cell*), d'un elfe adolescent (dans *Ocarina of Time*), ou même d'une oie (dans *Untitled Goose Game* (2019)) [6]. » (50)

9 Pour son analyse, Summers adopte le point de vue de l'intersubjectivité et de la configuration émotionnelle. Il s'appuie notamment sur les concepts d'identification par assimilation et d'identification par affiliation, qu'il étend à l'expression musicale à la fois d'éléments propres aux jeux (destinés aux jouaires) et d'éléments diégétiques, propres à l'univers du jeu. Summers rappelle comment, dans le cas de *Grand Theft Auto : San Andreas* (Rockstar North, 2004), Kiri Miller (2007) a notamment observé que les jouaires pouvaient écouter de la musique avec les oreilles de leur avatar, tentant de se projeter, de s'incarner dans un contexte socio-culturel différent du leur, ou, au contraire, de faire écouter de la musique à leur avatar suivant un choix plus personnel. Ainsi, les jeux nous impliquent dans leur construction en temps réel, brouillant les limites de notre identité et de celle de notre personnage/avatar : notre mémoire et nos connaissances influencent le comportement de l'avatar, rendant la limite entre diégétique et non diégétique plus complexe qu'ailleurs. Cela provoque un dialogue entre le réel et le virtuel et permet une connexion émotionnelle unique en son genre. Si ce dialogue n'est pas toujours voulu ni volontairement pratiqué par les jouaires, il est néanmoins rendu possible à travers la musique, ouvrant la porte aux expérimentations d'identités via un prisme queer.

10 Pour illustrer cette dernière partie, Summers mobilise plusieurs exemples d'assimilation musicale et sonore plus ou moins assumée de l'identité du personnage/avatar à celle des jouaires, chacun présentant une nuance différente. Il démontre tout d'abord en quoi la

musique et le *sound design* sont des projections directes de la douleur et de l'état mental de Lara Croft dans *Tomb Raider* (Crystal Dynamics, 2013), ce qui aide les jouaires à s'identifier à la jeune femme et à ressentir les effets de la désorientation lors de la séquence d'introduction. La frontière entre le physique et l'émotionnel est abolie, ainsi que celle entre les sons environnementaux entendus par Lara, et les sons intériorisés/non diégétiques à destination des jouaires, achevant de brouiller les limites entre les *earcons* [7] liées au jeu pur et le ressenti narratif.

11 Mais au-delà de l'association sonore entre le personnage/avatar et les jouaires, c'est aussi le spectre interprétatif et performatif plus éloigné du jeu qui est analysé par Summers. Les jouaires, par leur agentivité sur l'espace fictif, ont en effet plus d'espace pour se projeter et interpréter les signaux musicaux et les situations dans lesquels iels se trouvent. Summers évoque ici le thème de Sheik dans *The Legend of Zelda : Ocarina of Time* (Nintendo, 1998), personnage symboliquement ambigu pendant une partie de l'histoire, et qui laisse donc une porte ouverte à une interprétation sensible. Il l'analyse comme un thème d'amour suggérant, à plusieurs reprises, une romance homosexuelle entre Link (le personnage/avatar) et le personnage fictif non jouable, indépendamment de l'identité réelle de Sheik, de l'orientation sexuelle des jouaires et de l'intention initiale des développaires. Les jeux, par définition, sont créés dans l'optique d'expérimenter avec les notions du soi et de l'autre. Ils se prêtent donc bien à une approche « désordonnée » (*messy*) de l'identité, que l'auteur invite à explorer et à approfondir par le musical.

12 « Les jeux permettent des façons d'écouter, d'interagir avec et de comprendre la musique qui ouvrent des portes permettant de se confronter aux acquis présupposés et aux valeurs, pratiques et identités réductrices ou monolithiques [8] » (62) résume Tim Summers dans sa conclusion. Insistant sur l'importance d'analyser la musique dans sa dimension queer, il recommande de dépasser le spectre des questions de genre et les corpus d'œuvres qui prennent un parti-pris explicitement LGBTQ*. L'auteur explique ainsi par ce biais les choix souvent surprenants des jeux analysés au fil de l'ouvrage, qui sont pour la plupart volontairement éloignés des sujets et théories queers. Ils sont donc des prétextes pour initier les lectaires à ces autres approches que sont la temporalité et l'imagination propres à ces

mouvements, l'affection pour le déficient et la défaillance, le fait de repenser l'identité à travers un jeu anti-essentialiste, et la construction de la lutte contre l'hégémonisme. Il rappelle également que ces approches ont été conceptualisées par le biais de trois filtres au fil de son livre : l'approche queer considérée comme non intentionnelle, la distance historique transformant le normatif en anti-normatif ainsi que la conception par les développaires du jeu comme terrain d'expérimentation de l'identité désordonnée. S'il anticipe certaines critiques (notamment sur le fait de ne pas avoir pris en compte le style *camp* dans ses analyses), Summers positionne son livre comme une première ouverture menant à des réflexions plus approfondies. Les points communs entre études de la musique de jeu et études queers doivent à son sens dépasser la notion vague de la différence. Ils reposent sur l'étude à la fois de la résistance aux conventions et aux logiques normatives, de la variété des manifestations musicales sous toutes leurs formes, et des identités multiples qu'elles amènent. Il en va de même pour l'implication personnelle et corporelle des jouaires décuplant les perspectives : « Aimer la musique de jeux vidéo, c'est aimer la non-normativité, aussi est-il encourageant de reconnaître le caractère queer de la musique de jeu vidéo [9]. » (64)

13 *The Queerness of Video Game Music* est un ouvrage à la fois dense et d'une grande clarté dans les applications de ses partis-pris. L'auteur propose plusieurs méthodologies pour approcher la musique de jeu vidéo de manière particulièrement bien documentée. Il liste de nombreuses sources pertinentes issues tant du champ des études du jeu que des études queers et de la musicologie. En analysant à la fois des jeux qui assument les remises en question propres aux mouvements queers (*Undertale*), et les détournements de pratiques et d'interprétations qu'il est possible de créer à travers la musique dans des œuvres sans orientation volontaire ou assumée (*Splinter Cell*), Summers parvient à inclure les aspects créatifs propres aux développaires et la présence du jouaire derrière l'écran. Ce sont là deux points de vue essentiels qu'on a de la peine, encore aujourd'hui, à concilier dans le champ. Les particularités structurelles, timbrales et interprétatives du jeu vidéo qu'il met en avant par le biais des théories queers ciblent avec justesse les

éléments majeurs qui différencient les jeux vidéo des autres médias et appellent à des approches analytiques adaptées à leurs spécificités.

14 Partant d'un questionnement autour du sentiment de honte ressenti à l'idée d'apprécier une musique en déficit de légitimité institutionnelle, l'auteur prend à revers un large pan de l'étude de la musique de jeu qui consiste à la légitimer en démontrant son appartenance aux champs des musiques « savantes ». Il analyse ici son objet avec les outils de la musicologie formaliste, et s'approprie avec pertinence l'acceptation du mal perçu et l'opposition aux mouvements dominants propres aux idées queers, pour démontrer la façon dont ces dernières s'appliquent à l'étude de la musique de jeu, tant par le biais de son écriture que de sa perception. Son argument se renforce d'autant plus dans le choix des jeux analysés, et l'inclusion de titres considérés comme grand public (*casual*) est en ce sens très parlante. L'analyse du jeu mobile *free-to-play* (gratuit, mais proposant des microtransactions) *Candy Crush Saga*, bien qu'elle rejoigne d'autres articles sur sa conclusion par rapport à la contribution au *flow*, s'écarte de la vision de la musique comme incitant au mouvement ou soutenant une « illusion de productivité » (McLaughin *et al.*, 2017) en s'intéressant à la suspension temporelle. Par cet exemple, Summers invite à une approche plus ouverte, qui ne se limite pas aux genres de jeux déjà anoblis par la critique, les jouaires et les universitaires.

15 Le livre apporte aussi une nouvelle perspective sur des notions de plus en plus étudiées dans leur rapport à la musique de jeu vidéo. Les mécaniques de la nostalgie, tout particulièrement, ont fait l'objet de plusieurs ouvrages majeurs ces dernières années (voir notamment Rone *et al.* 2022, Ivănescu 2019), mais qui n'exploitent pas ou peu le point de vue des études queers dans leurs propos, ou le font uniquement avec la perspective de la représentation de la culture musicale queer dans des jeux où elle occupe une place centrale, comme *Gone Home* (The Fullbright Company, 2013). Ici, Summers assume de prendre de la distance pour proposer une approche plus vaste et une inclusion des problématiques queers à tous les niveaux de l'analyse de la musique de jeu. Cela permet d'apprécier l'étendue possible de ces théories, et notamment leurs implications politiques et sociales au-delà de la question purement esthétique.

16 Cette perspective est d'autant plus importante qu'à l'heure actuelle, l'industrie du jeu vidéo traverse une période de mutation et de crise qui affecte tous les niveaux de la création, impliquant les grands studios comme les développaires indépendants. Au-delà des récentes vagues de licenciements dans des entreprises historiques comme Riot Games (Chalk et Wilde 2024), Unity (Carpenter 2024), ou encore Microsoft (Warren 2024) en début d'année 2024, qui ont mené à diverses critiques des méthodes de production et de gestion du personnel, ce sont aussi les attentes des jouaires et leurs réactions parfois violentes face aux défaillances des jeux qui ont été prouvées comme étant en décalage avec les moyens et objectifs des équipes, notamment dans le cas des derniers jeux *Pokémon* (Lemaire 2022). La manière dont Summers incite à porter un regard analytique et compréhensif sur l'imperfection et l'anti-essentialisme de la musique permet d'ouvrir la porte sur des questions plus transversales. Ces interrogations concernent bel et bien la musique de jeu vidéo, qu'il s'agisse des problèmes liés aux budgets, des soucis d'organisation dans les productions AAA [10], ou de la représentation des minorités (y compris en matière de style musical) au sein des équipes. En ce sens, les questionnements sur les contradictions en matière de goûts musicaux, par exemple l'acceptation largement répandue d'univers sonores sans grand orchestre au sein de productions technologiquement à la pointe, pourraient prendre un tout autre sens : celui d'une généralisation de cette acceptation et de sa prise en compte à l'échelle de toute l'industrie.

17 Fidèle à son style d'écriture et à son habitude de chercher à rendre lisibles les concepts les plus difficiles d'accès (qu'on trouvait déjà dans son ouvrage *Understanding Video Game Music* sorti en 2016 chez Cambridge University Press), Summers se plie aux exigences d'accessibilité de la collection « Cambridge Elements ». Signant le premier Element consacré à la musique de jeu, il fournit des méthodologies et des exemples clairs et concis. Les enjeux sont décrits avec précision et accompagnés de retranscriptions sur partitions annotées et de captures d'écran lorsque cela est nécessaire, illustrant bien les objectifs, les résultats et les biais, tout en offrant un angle d'analyse particulièrement original et pertinent. Le livre est de surcroit rendu accessible aux personnes non familiarisées avec les théories queers. Plus qu'une étude en

profondeur, l'ouvrage a pour vocation première de proposer une nouvelle grille de lecture, ainsi qu'une redéfinition épistémique du champ de recherche, objectif qu'il atteint avec brio.

BIBLIOGRAPHIE

Carpenter, Nicole. « Unity cuts 1,800 more staff in 'company reset' ». *Polygon*, 8 janvier 2024. https://www.polygon.com/24030679/unity-engine-2024-layoffs.

Chalk, Andy. « Riot lays off 530 employees, will close Riot Forge: "We're not doing this to appease shareholders or to hit some quarterly earnings number," says CEO ». *PCGamer*, 23 janvier 2024. https://www.pcgamer.com/riot-games-layoffs-2024.

Freeman, Elizabeth. *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

Harper, Todd, Nicholas Tayler et Meghan Blythe Adams. « Queer Game Studies: Young but Not New », dans *Queerness in Play*, sous la direction de Todd Harper, Meghan Blythe Adams et Nicholas Taylor, 1-13. Cham : Palgrave Macmillan, 2018.

Ivănescu, Andra. *Popular Music in the Nostalgia Video Game*. Cham : Palgrave Macmillan, 2019.

Lemaire, Oscar. « L'affaire Game Freak ». *Ludostrie*, 6 février 2022. https://ludostrie.com/laffaire-game-freak-pokemon.

McLaughlin, Cécile, Marie-Pierre Pinto et Didier Tsala-Effa. « Les configurations sonores dans Candy Crush : lacunes, tâtonnements et ponctuation », *Communication & langages* 193, n° 3 (2017) : 79-88. DOI : 10.3917/comla.193.0079.

Miller, Kiri. « Jacking the Dial: Radio, Race, and Place in "Grand Theft Auto" », *Ethnomusicology* 51, n° 3 (2007) : 402-438. DOI : 10.1093/acprof:oso/9780199753451.003.0002.

Phillips, Winifred. *A Composer's Guide to Game Music*. Cambridge, Massachusetts : The MIT Press, 2014.

Rone, Vincent E., Can Aksoy et Sarah Pozderac-Chenevey (dir.). *Nostalgia and Videogame Music. A Primer of Case Studies, Theories, and Analyses for the Player-Academic*. Bristol : Intellect, 2022.

Summers, Tim. *Understanding Video Game Music*. Cambridge : Cambridge University Press, 2016.

Warren, Tom. « Microsoft lays off 1,900 Activision Blizzard and Xbox employees ». *TheVerge*, 25 janvier 2024. https://www.theverge.com/2024/1/25/24049050/microsoft-activision-blizzard-layoffs.

NOTES

1 « Here, queerness is understood as that which “destabilizes or questions normative assumptions” by challenging hegemonic logics, inherited value systems and normative activity. » (5) Toutes les traductions sont de l’autrice de la recension.

2 Par souci de lisibilité et d'inclusivité, les termes joueur/joueuse, développeur/développeuse et lecteur/lectrice ont été mis sous une forme épicène : jouaires, développaires, lectaires.

3 « Part of the aesthetic attraction of game music is its sense of holding space without directed drive – a consequence of writing for loops. As a listener there is relief, even refuge, in the absence of a driving musical agency. » (18)

4 « The normative uses and logics of time that “organize individual human bodies toward maximum productivity”. » (29)

5 « Timbres and technologies are used that are specifically less productive, less efficient, less realistic, more restricted and often harder to programme. » (29)

6 « Music is part of this destabilizing and de-essentializing of identity. Music responds to my actions, yet it is also bound up with the actions and persona of my character/avatar, whether that be a CIA agent (in *Splinter Cell*), an elf-like teenager (in *Ocarina of Time*) or even a goose (in *Untitled Goose Game* (2019)). » (50)

7 Son bref servant d’icône sonore, c’est-à-dire à symboliser une interaction ou une information dans un système numérique.

8 « Games present ways of listening to, engaging with and understanding music that provide opportunities to challenge inherited assumptions and reductive or monolithic values, practices and identities. » (62)

9 « To love video game music is to love non-normativity and therefore it is hopeful to recognize the queerness of game music. » (64)

10 Le terme « Triple A » est fréquemment utilisé pour désigner les jeux vidéo dont le budget de développement et de promotion est de très grande ampleur.

AUTEUR

Fanny Rebillard
Fanny Rebillard est doctorante boursière FRESH du Fonds de la Recherche Scientifique - FNRS à l'Université de Liège et à Sorbonne Université (Liège Game Lab, IReMus). Ses travaux portent sur la préservation et la légitimation culturelle de la musique de jeu vidéo et les rapports franco-japonais. Elle a notamment écrit le chapitre « Surviving the Game: Published Soundtracks as Archives » dans le *Oxford Handbook of Video Game Music*, (dir. Gibbons, William, Grimshaw-Aagaard, Mark, 2024) et a co-dirigé l'ouvrage *Global Histories of Video Game Music Technology*, avec William Gibbons et Karen Cook (Brepols/Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, 2025).