

Université de Montréal

**Étude d'inspiration néo-riemannienne des structures harmoniques et scalaires d'extraits
musicaux du film *The Empire Strikes Back***

Par Sébastien Belval

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts en musique option
musicologie

Septembre 2016

© Sébastien Belval, 2016

Résumé

Ce mémoire porte sur la musique composée par John Towner Williams (1932-) pour le film *The Empire Strikes Back* (1980). Il se limite à la musique extradiégétique, c'est-à-dire celle dont l'origine se situe à l'extérieur du monde fictionnel dans lequel prend place le récit du film. Ce répertoire présente l'intérêt de suivre le modèle classique hollywoodien, où la trame musicale est étroitement associée au déroulement narratif. L'étude propose une analyse de l'organisation des hauteurs musicales (accords, couches à l'intérieur d'une texture stratifiée) et cherche à élucider son impact narratif au sein d'une sélection de scènes. Plutôt que de s'appuyer sur des outils traditionnels propres aux approches tonale fonctionnelle ou schenkérienne, l'analyse s'inspire des théories néo-riemanniennes se traduisant par l'usage des transformations ainsi que des *Tonnetz*. Ceux-ci sont employés dans leur rôle usuel, mais également comme représentations d'espaces harmoniques pouvant englober des ensembles plus vastes que de simples enchaînements d'accords. Ils peuvent par exemple illustrer des motifs ou encore le rapport entre les différentes couches qui composent une texture stratifiée. Cela permet d'aborder le déploiement d'un matériau musical selon l'axe diatonique, hexatonique ou octatonique d'un *Tonnetz*. De plus, la récurrence de certaines transformations suggère des espaces harmoniques qui contribuent à l'identité des matériaux thématiques au même titre que l'orchestration ou l'usage d'échelles données. Finalement, ce type de trame musicale étant ponctué de fréquentes ruptures et changements, sa construction est considérée à travers de multiples déplacements entre des espaces harmoniques.

Mots-clés : John Williams, *Star Wars*, Film, Transformations, néo-riemannien, hexatonique, octatonique, diatonique, *Tonnetz*

Abstract

This thesis is centered on John Towner Williams's (b. 1932) music composed for the movie *Star Wars: Episode V - The Empire Strikes Back* (1980). It concentrates on extra-diegetic music, that is, music that originates outside the fictional world where the story takes place. The interest for this repertoire originates in its conception, which is based on classical Hollywood film scores, specifically in its high degree of correspondence with narrative content. This study proposes an analysis of pitch organization (chords, strata in a multi-layer texture) and seeks to establish the narrative connections that the music maintains with the image throughout selected scenes. Rather than relying on traditional tools drawn from functional or Schenkerian approaches, here analysis borrows from the theoretical method of Neo-Riemannian theories such as transformations and *Tonnetz*. These are used in a conventional way, but also as representations of harmonic spaces capable of encompassing broader musical events aside from simple triadic progressions. For example, they may represent motives, or the connections between the different strata comprised in a layered texture. This allows musical material to unfold through the diatonic, hexatonic or octatonic axis from the *Tonnetz*. Furthermore, the reiteration of particular transformations suggests harmonic spaces that establish the identity of thematic material in a way similar to that of orchestration or scales. Finally, because this type of soundtrack is punctuated by frequent breaks and changes, we will consider its construction throughout multiples shifts between harmonic spaces.

Keywords: John Williams, Star Wars, film, transformations, Neo-Riemannian, hexatonic, octatonic, diatonic, Tonnetz

Table des matières

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Liste des tableaux	v
Liste des figures	vi
Liste des exemples musicaux	viii
Liste des sigles et abréviations	ix
Transformations	ix
Autres abréviations	ix
Dédicace	x
Remerciements	xi
Avant-propos	1
Présentation du sujet	1
Impact historique de la musique de <i>Star Wars</i>	1
Esthétique de la trame musicale de <i>Star Wars : The Empire Strikes Back</i>	3
Édition critique des films et trames musicales	5
Divergences dans le montage musical	11
Revue de littérature	13
Une solution néo-riemannienne	16
Présentation des chapitres	18
Chapitre 1 : Méthodologie néo-riemannienne	19
Introduction	19
Concept de conduite de voix parcimonieuse	19
Concepts de proximité et de transformations	20
Construction du <i>Tonnetz</i>	23
Positionnement des transformations dans un <i>Tonnetz</i>	25
Axes et échelles hexatonique, octatonique et diatonique	27
Transformations composées non-sommatives	31
Modulation et changement d'axe	34
Conclusion	35
Chapitre 2 : Analyse du thème de la pièce <i>The Imperial March</i>	36
Introduction	36
Structure formelle du thème	37
Divergences dans les analyses antérieures	39
Nouvelle analyse inspirée des théories néo-riemanniennes : section A	48
Nouvelle analyse inspirée des théories néo-riemanniennes : section B	56
Vue d'ensemble du thème	62
Conclusion	63
Chapitre 3 : Analyse d'extraits de musique extradiégétique issus du film <i>The Empire Strikes Back</i>	63

Introduction	63
Matériaux thématiques issus des axes hexatonique ou octatonique	63
Matériaux thématiques issus de l'axe diatonique	74
Synthèse des observations de matériaux thématiques	81
Déplacements entre les espaces harmoniques	82
Espaces communs	82
Espaces semblables	84
Espaces issus d'axes différents	91
Conclusion	99
Conclusion	99
Récapitulatif	99
Contributions	101
Potentiel d'extension	101
Applications ultérieures de la méthodologie	104
Mot de la fin	106
Bibliographie	108
Sources documentaires	108
Partition	111
DVD	112
CD	113
Annexe 1 : Réduction du thème de <i>The Imperial March</i>	cxiv
Annexe 2 : Notices bibliographiques des différentes versions de films et trames musicales (édition critique)	cxvii
Films (ordre chronologique)	cxvii
Trames sonores	cxviii
Épisode IV (ordre chronologique)	cxviii
Épisode V (ordre chronologique)	cxviii
Épisode VI (ordre chronologique)	cxix
Coffrets Audio (ordre chronologique)	cxx
Annexe 3 : Ensemble des thèmes et motifs étudiés	cxxi

Liste des tableaux

Tableau i-i : Principales éditions des films de la trilogie originale de <i>Star Wars</i> .	6
Tableau i-ii : Principales éditions de la trame sonore du film <i>Star Wars : Episode IV – A New Hope</i> .	8
Tableau i-iii : Principales éditions de la trame sonore du film <i>Star Wars : Episode V – The Empire Strikes Back</i> .	9
Tableau i-iv : Principales éditions de la trame sonore du film <i>Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi</i> .	10
Tableau i-v : Principales éditions des coffrets de la trame sonore des films de la trilogie originale de <i>Star Wars</i> .	11
Tableau 2-i : John Williams, <i>The Imperial March</i> , forme du thème (mes. 1 à 20).	38

Liste des figures

Figure 1-1 : L'axe horizontal du <i>Tonnetz</i> .	23
Figure 1-2 : Le cycle d'accords majeurs et mineurs le long de l'axe horizontal du <i>Tonnetz</i> .	24
Figure 1-3 : Le cycle des accords de mode opposé intercalés entre les accords précédents.	24
Figure 1-4 : <i>Tonnetz</i> représentant les transformations de base L, P, R appliquées à un accord majeur puis mineur.	26
Figure 1-5 : <i>Tonnetz</i> représentant les transformations composées de niveau 1 RL/LR, LP/PL, RP/PR appliquées à un accord majeur puis mineur.	26
Figure 1-6 : <i>Tonnetz</i> représentant le cycle de tierces majeures composant l'axe hexatonique.	28
Figure 1-7 : <i>Tonnetz</i> représentant le cycle de tierces mineures composant l'axe octatonique.	29
Figure 1-8 : <i>Tonnetz</i> représentant le cycle de quintes justes composant l'axe diatonique.	30
Figure 1-9 : <i>Tonnetz</i> représentant une échelle diatonique isolée.	31
Figure 1-10 : <i>Tonnetz</i> représentant les transformations composées de niveau 2 employant les trois types de transformations de base.	32
Figure 1-11 : <i>Tonnetz</i> représentant la nature non sommative d'une transformation composée LPR/RPL .	33
Figure 1-12 : <i>Tonnetz</i> représentant les transformations composées de niveau 2 S, N et LRP/PRL (M) appliquées à un accord majeur puis mineur.	34
Figure 2-1 : <i>Tonnetz</i> de l'échelle hexatonique incluant les accords <i>mi</i> et <i>sol</i> mineurs.	49
Figure 2-2 : <i>Tonnetz</i> de l'axe octatonique dans lequel se situe l'accord de <i>mi</i> bémol mineur additionné d'un <i>la</i> et sur pédale de <i>sol</i> .	53
Figure 2-3 : <i>Tonnetz</i> représentant le point de jonction des axes hexatonique et octatonique.	54
Figure 2-4 : <i>Tonnetz</i> représentant les notes de la mélodie aux mesures 5 à 8.	54
Figure 2-5 : <i>Tonnetz</i> représentant le passage de la partie A à B.	56
Figure 2-6 : <i>Tonnetz</i> représentant les mesures 9 à 12.	58
Figure 2-7 : <i>Tonnetz</i> représentant les mesures 13 à 16.	61
Figure 2-8 : <i>Tonnetz</i> représentant le parcours harmonique de l'ensemble du thème (mes. 1-16)	62
Figure 3-1 : <i>Tonnetz</i> du thème de Vader et du motif de la menace.	66
Figure 3-2 : <i>Tonnetz</i> du motif de la menace, seconde occurrence.	68
Figure 3-3 : <i>Tonnetz</i> de la troisième occurrence du motif de la menace.	70
Figure 3-4 : <i>Tonnetz</i> des première et quatrième occurrences du motif de la menace.	72
Figure 3-5 : <i>Tonnetz</i> de la première partie du thème de Yoda	75
Figure 3-6 : <i>Tonnetz</i> de la seconde partie du thème de Yoda.	77
Figure 3-7 : <i>Tonnetz</i> représentant la transposition du thème de Obi-Wan.	80
Figure 3-8 : <i>Tonnetz</i> du déplacement de pôle harmonique entre la première occurrence du thème de Luke et celui de Yoda.	84
Figure 3-9 : <i>Tonnetz</i> du déplacement entre le thème de Yoda et la seconde occurrence de celui de obi-Wan.	86
Figure 3-10 : <i>Tonnetz</i> du déplacement entre la seconde occurrence du thème de Obi-Wan et celui de Luke.	87
Figure 3-11 : <i>Tonnetz</i> du déplacement entre les deux parties du thème de Yoda.	89

Figure 3-12 : *Tonnetz* des déplacements entre le thème de Vader, la première occurrence du motif de la menace et le thème des droïdes. _____ 92

Figure 3-13 : *Tonnetz* du déplacement entre le thème de Han & Leia et la troisième occurrence du motif de la menace. _____ 97

Liste des exemples musicaux

Exemple1-1 : Les transformations de base L , P et R .	21
Exemple1-2 : Les transformations H , N et S .	22
Exemple 1-3 : Combinaison des transformations PL et LP .	23
Exemple 2-1 : John Williams, <i>The Imperial March</i> , mélodie, mes. 5 à 8.	40
Exemple 2-2 : John Williams, <i>The Imperial March</i> , réduction, mes. 1-4.	42
Exemple 2-3 : John Williams, <i>The Imperial March</i> , réduction accompagnement, mes. 9-16.	45
Exemple 2-4 : John Williams, <i>The Imperial March</i> , réduction suggérée par Peter Larsen.	47
Exemple 2-5 : John Williams, <i>The Imperial March</i> , réduction accompagnement, mes. 1-8.	52
Exemple 2-6 : John Williams, <i>The Imperial March</i> , réduction, mes. 9 à 12.	57
Exemple 2-7 : John Williams, <i>The Imperial March</i> , réduction accompagnement, mes. 13 à 16.	60
Exemple 3-1 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 1:31:24.	65
Exemple 3-2 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 1:32:02.	67
Exemple 3-3 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 1:32:48.	70
Exemple 3-4 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 1:33:29.	72
Exemple 3-5 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 0:56:20.	75
Exemple 3-6 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 0:56:32.	77
Exemple 3-7 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 0:55:43.	79
Exemple 3-8 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 0:57:01.	79
Exemple 3-9 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 0:56:00.	83
Exemple 3-10 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 0:56:50.	85
Exemple 3-11 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 0:57:00.	87
Exemple 3-12 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 0:56:18.	88
Exemple 3-13 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 1:31:24.	92
Exemple 3-14 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 1:32:28.	96
Exemple 4-1 : John Williams, <i>The Empire Strikes Back</i> , 00:02:55.	103

Liste des sigles et abréviations

Transformations

H : *Hexatonic pole* : La transformation liant une triade majeure et une triade mineure dont la fondamentale se situe à la tierce majeure inférieure. Ces accords font partie de la même échelle hexatonique mais ne possèdent aucune note commune.

M : *Modalverwandt* : La transformation liant une triade majeure et une triade mineure dont la fondamentale se situe à la quinte juste supérieure.

N : *Nebenverwandt* : La transformation liant une triade majeure et une triade mineure dont la fondamentale se situe à la quinte juste inférieure. L'accord majeur peut être considéré comme la dominante de l'accord mineur.

P : Parallèle : La transformation liant une triade majeure et une triade mineure partageant la même fondamentale.

R : Relative : La transformation liant une triade majeure et une triade mineure dont la fondamentale se situe à la tierce mineure inférieure. Ces deux accords entretiennent un rapport de relative majeure/mineure.

S : *Slide* : La transformation liant une triade majeure et une triade mineure dont la fondamentale se situe à la seconde mineure supérieure.

Autres abréviations

mes. : mesure(s)

m : mineur

Dédicace

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma conjointe, sans qui l'ensemble de mon parcours universitaire ne serait demeuré qu'un rêve. Grâce à ses encouragements et son écoute indéfectibles, les moments de doute et de désespoir ne sont point parvenus à briser ce beau projet.

Chantal, quand je repense aux années qui viennent de passer, je me demande parfois comment je me suis rendu aussi loin, mais lorsque je t'aperçois à mes côtés, je comprends.

Remerciements

Je tiens à remercier mon directeur de recherche François de Médicis, un musicien d'une sensibilité exceptionnelle et un musicologue pourvu d'une grande éloquence. Chacune des conversations que j'ai eues la chance d'avoir avec lui s'est avérée hautement enrichissante et l'assistance qu'il m'a offerte dans mon parcours m'a permis de mieux forger mes idées.

Je souhaite également remercier mon codirecteur, Serge Cardinal, un homme dont la finesse du regard et de l'écoute tarade les œuvres cinématographiques pour en saisir les plus subtils détails. Par son enseignement, j'ai appris à considérer le cinéma au-delà du simple seuil de la perception.

Je veux aussi exprimer ma gratitude envers le laboratoire de recherche-création dirig e par Serge, lequel m'a généreusement invit e à leurs activités. L'opportunité de sortir du cadre musical que j'occupe habituellement a été pour moi l'occasion de découvrir le travail impressionnant que réalisent ces maîtres du son et de l'image.

Des remerciements reviennent également à ma collègue Chloé Huvet qui étudie, elle aussi, la musique de *Star Wars*. Cette heureuse coïncidence a donn e lieu à des échanges profitables qui m'ont permis d'ajouter de nouvelles sources d'informations à mes recherches.

Finalement, il est important de souligner l'appui financier du Fonds de recherche du Québec – Société et culture (FRQSC). Cette aide a constitu e l'opportunité de m'investir davantage dans mes travaux.

Avant-propos

Présentation du sujet

Ce mémoire porte sur la musique composée par John Towner Williams (1932-) pour le film *Star Wars : The Empire Strikes Back* (1980)¹. Ce dernier constitue le deuxième épisode de la trilogie originale de *Star Wars* qui comprend également *Star Wars* (1977) et *Return of the Jedi* (1983)². Bien que l'histoire soit de George Walton Lucas Jr. (1944-), la réalisation est assurée par Irvin Kershner (1923-2010). L'objet de cette recherche se limite à la musique extradiégétique, c'est-à-dire à celle dont l'origine se situe à l'extérieur du monde fictionnel dans lequel prend place le récit³. L'étude propose une analyse de l'ensemble des environnements harmoniques employés par le compositeur et s'interroge sur l'incidence narrative de ceux-ci au sein de scènes sélectionnées.

Impact historique de la musique de *Star Wars*

Star Wars marque l'histoire de la musique de film de plusieurs façons. D'abord, la trame musicale de John Williams est l'une des premières à bénéficier de la technologie Dolby stéréo

¹ « Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back » dans *Star Wars Trilogy*, Irvin Kershner (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2004 (d'abord paru en 1980 et 1997), 1 DVD (approx. 129 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

² « Star Wars Episode IV: A New Hope » dans *Star Wars Trilogy*, George Lucas (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2004 (d'abord paru en 1977 et 1997), 1 DVD (approx. 123 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces et « Star Wars Episode VI: Return of the Jedi » dans *Star Wars Trilogy*, Richard Marquand (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2004 (d'abord paru en 1983 et 1997), 1 DVD (approx. 136 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces. La « prélogie » a entièrement été réalisée par George Lucas plus de vingt ans après la parution du film *Star Wars : A New Hope*. Elle comprend les films suivants : *Star Wars Episode I: The Phantom Menace*, George Lucas (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 1999, 2 DVD (approx. 136 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces, *Star Wars Episode II: Attack of the Clones*, George Lucas (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2002, 2 DVD (approx. 142 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces et *Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*, George Lucas (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2005, 2 DVD (approx. 140 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

³ À l'inverse, une musique diégétique peut être perçue par un personnage du récit parce qu'elle émane du monde dans lequel il se trouve. Par exemple, une musique jouée par une radio ou des musiciens présents dans le film constituerait un élément diégétique. En revanche, une musique extradiégétique s'adresse à l'auditeur puisque qu'aucun dispositif issu du monde fictionnel ne peut justifier la présence de cette musique. Par exemple, dans *Star Wars* il n'y a vraisemblablement pas d'orchestre symphonique dans l'espace lors des poursuites en vaisseaux spatiaux.

qui, à l'époque, offre un son plus net en réduisant le bruit de fond et permet une meilleure restitution du son acoustique que les anciens formats monophonique et stéréophonique⁴. Plus important encore, la vente de la musique du film connaît un succès inattendu alors qu'à peine deux mois après sa sortie, elle s'écoule déjà à 650 000 exemplaires⁵. Le public n'est pas le seul à l'apprécier, la bande musicale se mérite plusieurs prix : un Oscar et un Golden Globe pour la « meilleure musique originale de film », trois Grammys pour le « meilleur album de musique originale de film », la « meilleure composition instrumentale » et la « meilleure performance instrumentale populaire » en plus d'une nomination pour le Grammy de « l'album de l'année »; une première pour un album de musique de film symphonique⁶.

Si, à l'origine, John Williams croit que l'aventure de *Star Wars* va s'arrêter après le premier film, il n'en est rien, car en 1980, il signe la trame sonore de la suite de la saga, intitulée *The Empire Strikes Back*⁷. Bien que l'effet de nouveauté dont a bénéficié la musique du premier opus ne puisse être recréé, la trame musicale de ce film récolte tout de même son lot de distinctions, soit une nomination aux Oscars et aux Golden Globes pour la « meilleure musique originale de film », un prix aux BAFTA pour la « meilleure musique de film », une nomination aux Saturns pour la « meilleure musique pour un film de science-fiction, fantastique ou d'horreur » en plus d'une nomination et d'un prix aux Grammys, respectivement pour la « meilleure performance instrumentale populaire » ainsi que pour le « meilleur album de musique originale de film »⁸.

⁴ Emilio Audissino, *John Williams's Film Music : Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, London, The University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Film Studies », éd. de série Patrick McGilligan, 2014, p. 77. Voir également William Whittington, *Sound Design and Science Fiction*, University of Texas Press, 2007, p. 6-7, 27-31.

⁵ Audissino, *John Williams's Film Music*, p.77.

⁶ *Ibid.* Voir également : *John Williams Awards* sur www.IMDb.com, <http://www.imdb.com/name/nm0002354/awards>, (consulté le 19 août 2016). Les Oscars ou « Academy Awards » sont octroyés par l'« Academy of Motion Picture Arts and Sciences » (AMPAS), les Golden Globes sont décernés par la « Hollywood Foreign Press Association » (HFPA) et les Grammys sont remis par la « Recording Academy ».

⁷ Audissino, *John Williams's Film Music*, p.80.

⁸ *Star Wars : Episode V - The Empire Strikes Back (1980) – Awards*, sur www.IMDb.com, <http://www.imdb.com/title/tt0080684/awards>, (consulté le 27 juillet 2016). Les prix BAFTA sont remis par la « British Academy of Film and Television Arts » et les Saturns sont octroyés par l'« Academy of Science Fiction, Fantasy and Horror Films ».

Esthétique de la trame musicale de *Star Wars : The Empire Strikes Back*

L'esthétique de la musique de la saga *Star Wars* s'inspire du modèle classique hollywoodien établi au cours des années 1930⁹. Kathryn Kalinak décrit les caractéristiques propres au langage musical de John Williams :

[...] l'utilisation de la musique pour renforcer l'unité, une correspondance étroite entre le contenu narratif et l'accompagnement musical, l'usage de musique pour la création d'atmosphère, d'émotion et de profil psychologique, l'emploi privilégié de la musique dans les moments de spectacle, la prédilection pour des mélodies expressives et l'usage de leitmotiv ainsi que le soin apporté à la distribution de la musique par rapport aux dialogues¹⁰.

Dans son ouvrage, Kalinak souligne également l'important rôle qu'assume la musique dans la narration d'un film :

La narration n'est pas élaborée uniquement à partir d'éléments visuels. Par là, j'entends que la musique prend part au processus qui transmet les informations narratives au spectateur, ce qui en fait un agent narratif. L'atmosphère, l'émotion, la caractérisation, le point de vue et même l'action sont construits par une interaction visuelle et orale complexe dans laquelle la musique assure un rôle important¹¹.

D'ailleurs, pour illustrer son propos, l'auteure cite en exemple le thème de Darth Vader qui apparaît dans *The Empire Strikes Back*. Dans cet esprit, ce mémoire s'intéresse à l'impact narratif qui est généré par l'ensemble des environnements harmoniques employés par le compositeur¹².

⁹ Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Studies in Film », 1992, p. 190.

¹⁰ Kalinak, *Settling the Score*, p.190 : « [...] the use of music to sustain unity; a high degree of correspondence between narrative content and musical accompaniment; the use of music in creation of mood, emotion, and character; the privileging of music in moments of spectacles; a dependence on expressive melody and the use of leitmotifs; and the careful placement of music in relation to the dialogue. »

¹¹ *Ibid.*, p. 30-31. « Narrative is not constructed by visual means alone. By this I mean that music works as part of the process that transmits narrative information to the spectator, that it functions as a narrative agent. Mood, emotion, characterization, point of view, even the action itself are constructed in film in a complex visual and aural interaction in which music is an important component. »

¹² Comme nous le verrons en détail plus loin, les environnements harmoniques renvoient aux échelles diatonique, hexatonique et octatonique. J'emploie cette expression pour désigner les échelles qui sont suggérées sans pour autant être confirmées par la présence de la totalité des hauteurs qui les constituent.

Ce rôle implique donc que la musique, à travers certains moyens d'écriture, acquiert des caractéristiques qui, en contexte filmique, contribuent à la construction du récit. Le cinéma classique hollywoodien a développé une série de clichés qui fournissent des informations relativement aisées à décoder. Les trémolos associés au suspense ou encore l'utilisation du registre grave pour connoter le danger et la menace constituent des conventions efficaces, mais au-delà de ces exemples, existe-t-il un lien entre les environnements harmoniques précis qui sont visités et la narration, qu'elle soit issue du récit ou du montage? En effet, comme chacun des types d'environnement harmonique repose sur une construction distincte offrant une palette harmonique caractéristique, ces derniers présentent un potentiel de corrélation avec le contexte narratif. Dans cette étude, l'attention est donc dirigée vers le rôle narratif d'environnements harmoniques particuliers plutôt qu'aux procédés plus généraux émanant de la texture ou du registre.

Étant fixé sur les motivations esthétiques derrière le choix de la musique destinée à la présente étude, comment expliquer la décision d'analyser la musique extradiégétique du film *The Empire Strikes Back*? Ce choix tient à trois raisons principales : d'abord, à cause des limites imparties à cette étude, j'ai décidé de me concentrer sur un seul film. Ensuite, *The Empire Strikes Back* est l'épisode de la trilogie qui a fait l'objet du plus grand nombre d'analyses musicologiques. Probablement que cette abondance se justifie en partie par la richesse de ses motifs symboliques. En fait, l'ensemble des motifs et des thèmes présentés dans le premier épisode est repris dans le second, augmenté par l'addition de nouveaux matériaux. À ce sujet, soulignons que je préfère les termes « motif » et « thème » à celui de « leitmotiv » qui ne fait pas l'unanimité¹³. En effet, l'emprunt de ce terme au répertoire wagnérien s'avère, selon les critiques de cette terminologie, abusif pour discuter de musique de film puisque, dans ce contexte, il conserve uniquement la caractéristique d'association entre un motif et un personnage ou un concept. Afin d'éviter un débat dont l'issue ne serait guère essentielle au présent mémoire, j'utiliserai simplement les termes « motif » et « thème » qui, de toute façon, font l'objet d'une large pratique dans la littérature spécialisée.

¹³ James Buhler, « *Star Wars*, Music, and Myth », *Music and Cinema*. London, Wesleyan University Press, 2000, p. 41-44.

La troisième raison, et l'élément le plus déterminant dans le choix de la trame musicale, est venue, comme nous allons le voir, de l'étude des sources. Finalement, pour justifier une étude exclusivement axée sur la musique extradiégétique, mentionnons simplement que, contrairement aux épisodes IV et VI, l'épisode V ne renferme aucune musique diégétique, d'où la précision apportée dans la description du sujet.

Édition critique des films et trames musicales

On dispose de plusieurs formats d'enregistrement pour chaque film de la trilogie originale. Le tableau i-i dresse une liste des principales versions publiées¹⁴. De façon générale, chacune des nouvelles éditions présente des améliorations au niveau de la qualité audio et de l'image. Les modifications majeures du contenu surviennent en 1997, année de la réédition des trois films avec notamment l'ajout ou l'allongement de scènes. D'un point de vue musical, les divergences les plus importantes entre les versions antérieures et postérieures à 1997 proviennent du remplacement des pièces diégétiques « Lapti Nek » et « Ewok Celebration » par « Jedi Rocks » et « Victory Celebration » dans le film *Return of the Jedi*.

¹⁴ Prendre note qu'étant donné leur difficulté d'accès, les versions VHS antérieures à 1995 ne font pas partie de la liste.

Titre	Format	Année de parution	Version
<i>Star Wars Trilogy</i>	3 cassettes VHS	1995	Originale
<i>Star Wars Trilogy (Special Edition)</i>	3 cassettes VHS	1997	Rééditée
<i>Star Wars Trilogy</i>	4 disques DVD	2004	Rééditée
<i>Star Wars Trilogy (Limited Edition)</i>	3 disques DVD	2005	Rééditée
<i>Star Wars Episode IV: A New Hope</i>	2 disques DVD	2006	Rééditée + Originale
<i>Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back</i>	2 disques DVD	2006	Rééditée + Originale
<i>Star Wars Episode VI: Return of the Jedi</i>	2 disques DVD	2006	Rééditée + Originale
<i>Star Wars: The Complete Saga</i>	9 disques Blu-ray	2011	Rééditée
<i>Star Wars: Episodes IV-V - VI</i>	3 disques DVD + 3 disques Blu-ray	2013	Rééditée
<i>Star Wars: The Complete Saga</i>	9 disques Blu-ray	2015	Rééditée

Tableau i-i : Principales éditions des films de la trilogie originale de *Star Wars*¹⁵.

Les trames musicales sont également disponibles en plusieurs versions et formats. Les tableaux i-ii à i-iv fournissent une liste des principales éditions pour chacune des bandes musicales. La première parution de la trame de *Star Wars* en 1977 comprend 2 disques vinyle contenant soixante-quatorze des quatre-vingt-huit minutes de musique présentes dans le film¹⁶. L'ordre des pistes ne reflète pas la chronologie du film et certaines d'entre elles sont écourtées en plus d'être incorporées à des montages propres au disque. En 1986, l'album est repris en format disque compact sous l'étiquette Polydor et, mis à part quelques variations au niveau du mixage, le contenu est identique au double disque vinyle paru en 1977.

¹⁵ Les références bibliographiques complètes des films et trames musicales sont fournies à l'annexe 2.

¹⁶ Chris Malone, *Recording the Star Wars Saga : A Musical Journey from Scoring Stage to DVD*, version 1.4, 2012. www.malonedigital.com/starwars.pdf (consulté le 12 avril 2014), p.13.

En 1993, un premier coffret réunissant l'ensemble des trois trames musicales de la trilogie voit le jour (tableau i-v). L'anthologie comprend quatre disques compacts; un pour chacun des épisodes en plus d'un quatrième contenant du matériel inédit. La trame de *Star Wars* est réordonnée afin de respecter la chronologie du film et les pistes qui avaient subi des coupures sur les versions précédentes sont rétablies de façon intégrale¹⁷. Les éditions RCA Victor qui voient le jour en 1997 sont présentées comme les versions complètes et chronologiques des trois trames musicales. En effet, la sortie en salle des versions rééditées des trois films de la trilogie avait demandé des recherches substantielles afin de retrouver les bandes originales nécessaires à la création d'une nouvelle piste sonore répondant aux exigences des technologies audio de l'époque. Conséquemment, l'ensemble des pistes avait été restauré permettant du même coup d'obtenir des extraits jusque-là absents des albums de chacune des trames musicales¹⁸. En 2004, Sony en propose une nouvelle édition sans altérer le contenu de ces derniers si ce n'est que les notes liminaires que l'on doit à Michael Matessino sont remplacées par de simples affiches.

Sony met en vente un premier coffret de huit disques en 2007 qui, en plus des trois trames musicales provenant de la trilogie originale, regroupe quelques extraits des épisodes I à III. En 2016, un nouveau coffret est offert réunissant l'ensemble des trames des six épisodes de la saga *Star Wars* ainsi que des suppléments d'entrevues réalisés avec John Williams et Harrison Ford. La même année, une réédition en format vinyle de chacune des trames musicales originalement parues à la sortie des films (1977, 1980 et 1983) voit également le jour.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 24

Titre	Format	Maison de disque	Année	Version du contenu ¹⁹
<i>Star Wars: The Original Soundtrack from the 20th Century-Fox Film</i>	2 disques vinyle	20th Century Records	1977	1
<i>Star Wars: The Original Soundtrack from the 20th Century-Fox Film</i>	2 disques compacts	Polydor	1986	1
<i>Star Wars, A New Hope: The Original Motion Picture Soundtrack</i>	2 disques compacts	RCA Victor	1997	3
<i>Star Wars IV, A New Hope Original Motion Picture Soundtrack</i>	2 disques compacts	Sony Classical	2004	3
<i>Star Wars: Episode IV - A New Hope</i>	2 disques vinyle	20th Century Records, Sony Classical	2016	1

Tableau i-ii : Principales éditions de la trame sonore du film *Star Wars : Episode IV – A New Hope*²⁰.

L'historique des deux trames musicales suivantes de la trilogie originale diverge de la première. Le double vinyle de la bande musicale du film *The Empire Strikes Back* paru en 1980 réunit une sélection de soixante-quatorze minutes de musique²¹. En 1985, l'épisode V est le premier à être converti au format disque compact, mais son contenu est basé sur une édition écourtée comprenant un seul disque vinyle qui était distribuée dans certains pays, notamment l'Australie²². Pour la version prolongée incluse dans le coffret de 1993, un amalgame de

¹⁹ Cette colonne indique à quelle version correspond le contenu sonore du disque. Par exemple, pour la trame musicale de *Star Wars*, le contenu de la première édition sur disque vinyle est conservé pour le format disque compact de 1986. Il est altéré une première fois lors de la parution de l'anthologie de 1993 chez Arista (voir le chiffre 2 à droite du « Ep. IV » dans le tableau i-v). La version change à nouveau avec l'édition RCA Victor de 1997 qui est ensuite reprise par Sony Classical en 2004. En 2016, la réédition en format vinyle de la trame originale récupère le contenu sonore de 1977. Soulignons que d'un épisode à l'autre, les modifications de contenu n'ont pas nécessairement lieu lors des mêmes éditions.

²⁰ *Star Wars* sur www.Discogs.com, <https://www.discogs.com/fr/John-Williams-4London-Symphony-Orchestra-Star-Wars/master/25529>, (consulté le 19 août 2016). En tout, le site répertorie 88 éditions de la trame musicale. Ce nombre important s'explique par la présence d'éditions différentes pour presque chacun des pays où elle est distribuée. De plus, des éditions pour collectionneur s'ajoutent sans pour autant être constituées d'un contenu sonore divergent; il s'agit par exemple de versions offertes dans des emballages uniques.

²¹ Malone, *Recording the Star Wars Saga*, p. 14.

²² *Ibid.*, p. 20.

différentes sources (le disque compact de 1985, les bandes maîtresses des vinyles de 1980 et celle employée pour le film lui-même) a été constitué afin de pallier l'indisponibilité des bandes originales ou encore à leur détérioration excessive²³. L'édition RCA Victor de 1997 se voulant une version complète de deux disques compacts intègre du matériel non utilisé dans le film et comprend des pistes provenant d'enregistrements supplémentaires²⁴. Les albums offerts sous la bannière Sony Classical à partir de 2004 reprennent le même contenu à l'exception du format vinyle de 2016 qui se veut une copie de la trame originale de 1980.

Titre	Format	Maison de disque	Année	Version du contenu
<i>Star Wars / The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack</i>	2 disques vinyle	RSO	1980	1
<i>The Empire Strikes Back</i>	1 disque compact	Polydor	1985	2
<i>Star Wars, The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack</i>	2 disques compacts	RCA Victor	1997	4
<i>Star Wars V, The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack</i>	2 disques compacts	Sony Classical	2004	4
<i>Star Wars / The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack</i>	2 disques vinyle	RSO, Sony Classical	2016	1

Tableau i-iii : Principales éditions de la trame sonore du film *Star Wars : Episode V – The Empire Strikes Back*²⁵.

Le vinyle de *Return of the Jedi* paraît en 1983 et contrairement aux deux épisodes précédents, il n'est constitué que d'un seul disque en plus de contenir plusieurs arrangements pour concert qui divergent de la musique entendue dans le film²⁶. Le format disque compact offert chez

²³ *Ibid.*, p. 21-22.

²⁴ *Ibid.*, p. 26.

²⁵ *The Empire Strikes Back*, www.Discogs.com, <https://www.discogs.com/fr/John-Williams-4London-Symphony-Orchestra-Star-Wars-The-Empire-Strikes-Back/master/55328>, (consulté le 19 août 2016). Au total, 54 versions de la trame musicale sont inventoriées sur le site. Les raisons expliquant ce grand nombre sont similaires à celles fournies pour la trame de *Star Wars*.

²⁶ Malone, *Recording the Star Wars Saga*, p.18.

Polydor en 1985 propose le même contenu. La version issue du coffret de 1993 regroupe de nouveaux extraits en plus de récupérer du matériel provenant du disque compact²⁷. L'édition RCA Victor de 1997 comprenant deux disques compacts reprend des pistes du vinyle de 1983 étant donné que les enregistrements originaux n'ont pu être retrouvés²⁸. Celle-ci demeure néanmoins la plus complète. À partir de 2004, les nouvelles éditions de cette trame musicale offrent le même contenu que celle de 1997, à l'exception de l'album vinyle prévu pour novembre 2016 qui reprendra le format écourté d'un seul disque provenant de la version originale de 1983.

Titre	Format	Maison de disque	Année	Version du contenu
<i>Star Wars / Return of the Jedi - The Original Motion Picture Soundtrack</i>	1 disque vinyle	RSO	1983	1
<i>Star Wars, Return of the Jedi: The Original Motion Picture Soundtrack</i>	2 disques compacts	RCA Victor	1997	3
<i>Star Wars VI, Return of the Jedi: The Original Motion Picture Soundtrack</i>	2 disques compacts	Sony Classical	2004	3
<i>Star Wars / Return of the Jedi - The Original Motion Picture Soundtrack</i>	1 disque vinyle	RSO, Sony Classical	2016	1

Tableau i-iv : Principales éditions de la trame sonore du film *Star Wars: Episode VI – Return of the Jedi*²⁹.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ Return of the Jedi, *Discogs*, <https://www.discogs.com/fr/John-Williams-Star-Wars-Return-Of-The-Jedi-The-Original-Motion-Picture-Soundtrack/master/55429>, (consulté le 19 août 2016). Au total 44 versions de la trame musicale sont inventoriées sur le site. Les raisons de ce grand nombre sont similaires à celles fournies pour la trame de *Star Wars*.

Titre	Format	Maison de disque	Année	Version du contenu
<i>Star Wars Trilogy: The Original Soundtrack Anthology</i>	4 disques compacts	Arista	1993	Ép. IV : 2 Ép. V : 3 Ép. VI : 2
<i>The Music of Star Wars</i>	7 disques compacts + 1 CD-ROM	Sony Classical	2007	Ép. IV : 3 Ép. V : 4 Ép. VI : 3
<i>Star Wars: The Ultimate Soundtrack Collection</i>	10 disques compacts + 1 disque DVD	Sony Classical	2016	Ép. IV : 3 Ép. V : 4 Ép. VI : 3

Tableau i-v : Principales éditions des coffrets de la trame sonore des films de la trilogie originale de *Star Wars*.

Divergences dans le montage musical

Il existe donc de multiples variations entre les sources musicales, car, comme le mentionnent Malone ainsi que les notes liminaires fournies avec les disques de 1993 et 1997, certaines pistes proviennent d'enregistrements supplémentaires ou de versions différentes qui n'ont pas été retenues pour le film³⁰. En outre, j'ai observé des divergences encore plus grandes entre la musique présente dans les films et celle que l'on retrouve sur les disques audio³¹. Celles-ci

³⁰ Lukas Kendall, « Star Wars Trilogy: The Original Soundtrack Anthology » dans les notes liminaires de *Star Wars Trilogy: The Original Soundtrack Anthology*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, Arista Records, 07822-11012-2, 1993, 4 disques compacts, p. 14 à 53 et Michael Matessino, Notes liminaires pour *Star Wars, A New Hope: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026-68772-2, 1997, 2 disques sonores (106 min.), 27 pages., Michael Matessino, Notes liminaires pour *Star Wars, The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026-68773-2, 1997, 2 disques sonores (approx. 124 min.), 28 pages, Michael Matessino, Notes liminaires pour *Star Wars, Return of the Jedi: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026 68774 2, 1997, 2 disques sonores (approx. 148 min.), 29 pages. Il convient d'expliquer que lors des séances d'enregistrements, plusieurs prises du même extrait sont réalisées, parfois en apportant certains changements, comme l'ajout ou le retrait d'instruments. En plus de permettre d'obtenir la meilleure prise possible, cette façon de faire offre plus de latitude aux monteurs lorsqu'arrive la phase d'assemblage du film (le montage).

³¹ Pour procéder à cette comparaison et afin d'être le plus précis possible, j'ai utilisé un séquenceur dans lequel j'ai isolé sur une première piste la trame sonore provenant du film (en plus de la musique, elle inclut les dialogues et les effets sonores) et dans une seconde piste la musique tirée des disques de la trame musicale de 1997. Ensuite, par segments d'environ une à deux secondes, j'ai écouté à tour de rôle chacune des pistes afin d'en comparer les contenus.

sont imputables à un travail de montage réalisé une fois l'enregistrement terminé³². Ces changements s'avèrent parfois suffisamment importants pour engendrer de profondes modifications dans la nature et la forme des idées musicales; le cas le plus flagrant que j'ai relevé étant sans doute celui de la piste « The Pit of Carkoon/Sail Barge Assault » provenant de la trame du film *Return of the Jedi*³³. Dans ce passage, certains segments sont déplacés pour être insérés ailleurs, d'autres sont répétés ou encore écourtés puis juxtaposés. Au final, les manipulations de la bande magnétique sont si nombreuses qu'il devient légitime de se demander à quel point la musique qui en ressort est celle de John Williams³⁴. La comparaison des sources de la quasi-totalité des trois trames musicales de la trilogie originale m'a permis d'observer que la récurrence et la complexité de ces modifications s'accroissent considérablement entre le premier et dernier film. Ceci porte à croire que les moyens techniques et l'expertise dans le domaine de l'édition audio se sont affinés au fil des années. Les raisons pouvant motiver ce genre de manipulations relèvent certainement de modifications qui ont été réalisées au montage du film après que la musique ait été enregistrée. Comme à ce stade il était forcément inenvisageable d'enregistrer une nouvelle musique, le compromis a vraisemblablement été de manipuler la bande magnétique.

³² Les modifications ont probablement été apportées par Kenneth Wannberg, l'éditeur musical des films de la trilogie originale (voir les notes liminaires de chacun des disques). Ces altérations sont pour la plupart conservées dans les versions rééditées des films après 1997.

³³ Dans la version originale du film, la musique débute à 00:31:29, alors que dans la version rééditée de 1997, elle est entendue à partir de 00:32:15, en raison de l'ajout ou du prolongement de certaines scènes.

³⁴ Pour l'étude des sources, je n'ai pas simplement noté les divergences entre la musique présente dans les films et celle provenant des disques, j'ai également pris soin de reconstituer chacun des extraits de la trame musicale telle qu'elle peut être entendue dans les films en utilisant la musique tirée des disques (1997) pour recréer le plus fidèlement possible les manipulations qui ont été faites aux bandes magnétiques. Dans certains des cas extrêmes, le travail a pris la forme d'un collage complexe où il fallait déterminer les points de modifications et ensuite repérer l'origine du matériel entendu qui provenait parfois d'un segment très éloigné de la piste. L'ajustement final a été apporté à l'aide de fondus (*fades*) et de manipulations des volumes. Tout ce travail a permis de synchroniser l'image avec la musique en éliminant les dialogues et les sons diégétiques du film ce qui a rendu possible le visionnement d'une scène uniquement accompagnée de sa trame musicale. Dans le cas de l'extrait « The Pit of Carkoon/Sail Barge Assault », j'ai présenté le fruit de cette démarche à mes directeurs de recherche ainsi qu'à un groupe d'étudiants. Chaque fois, mon auditoire s'est étonné de l'ampleur de l'altération de la bande musicale entendue durant le film, d'autant plus qu'elle est constituée de segmentations peu naturelles et parfois presque maladroites. Évidemment, étant donné que l'attention du spectateur est sollicitée simultanément par plusieurs autres aspects, comme les sons diégétiques et surtout l'image, l'ensemble des auditeurs, y compris ceux qui avaient pourtant vu cette scène à maintes reprises, se sont dits surpris de constater la présence de ce genre de manipulations. Pour terminer, j'ai également partagé cette découverte avec Chloé Huvet, une collègue dont la thèse de doctorat porte sur la musique de *Star Wars* et qui risque d'en faire mention dans ses travaux.

À la suite de cette constatation, il est devenu pertinent, voire même nécessaire de se demander si la modification des bandes magnétiques contenant la musique de John Williams pouvait porter préjudice à mes recherches. Comme l'étude porte sur le langage musical de John Williams, l'idée que l'échantillon analysé ait été manipulé par un monteur d'une sensibilité différente du compositeur m'a paru problématique. Pour cette raison, l'épisode VI – *Return of the Jedi* qui renferme le plus grand nombre de manipulations et celles dont les modifications se révèlent les plus altérantes a dû être écarté afin d'éviter de fausser l'analyse. En revanche, la trame de l'épisode IV, *Star Wars (A New Hope)*, s'avère celle qui a obtenu le plus de succès, qui a créé l'impact historique le plus retentissant, et qui offre le plus petit nombre de modifications. Cela dit, l'option présentant le meilleur équilibre entre une variété intéressante de motifs et une quantité relativement modeste de manipulations de sa bande s'est avérée la trame musicale de l'épisode suivant : *The Empire Strikes Back*.

Revue de littérature

La littérature scientifique consacrée à John Williams, à sa musique ou, plus précisément, à la partition de *Star Wars*, n'a que très peu abordé les questions d'ordre théorique touchant au langage musical développé par le compositeur. Généralement, les sections les plus détaillées concernent la biographie de John Williams. Dans ce domaine, l'ouvrage d'Emilio Audissino offre sans doute le portrait le plus vaste et précis de l'ensemble du parcours et de l'œuvre du compositeur³⁵. Ce livre, dérivé de la thèse doctorale de l'auteur, s'avère une référence incontournable. Cela dit, les chapitres à teneur analytique décrivent la musique sans nécessairement fournir un cadre théorique susceptible d'expliquer le langage de Williams. À quelques reprises, Audissino aborde des extraits musicaux provenant notamment des films *Jaws* (1975) et *Raiders of the Lost Ark* (1981), mais les discussions s'en tiennent, somme toute, à de brèves descriptions de l'esthétique musicale et de ses liens avec la narration³⁶.

³⁵ Audissino, *John Williams's Film Music*.

³⁶ *Jaws*, Steven Spielberg (réal.), Universal City, Universal, 2005 (d'abord paru en 1975), 1 DVD (124 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces et *Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg (réal.), Hollywood, Paramount, 2008 (d'abord paru en 1981), 1 DVD (112 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

D'autres auteurs tels que Pierre Berthomieu, Cécile Carayol et Kathryn Kalinak abordent certes quelques aspects du langage musical de Williams, mais dans leur cas, il ne s'agit que d'une poignée d'exemples à travers une grande variété d'extraits issus de différents compositeurs³⁷. De plus, leurs propos se révèlent, la plupart du temps, orientés vers des questions de nature esthétique plutôt que théorique. Malgré tout, Kalinak se distingue en consacrant un chapitre entier à la trame musicale du film *The Empire Strikes Back*, ce qui en fait sans aucun doute une référence importante pour la présente étude. La discussion qu'elle propose s'avère plutôt vaste, passant de notions esthétiques à des questions de nature biographique, mais l'auteure consacre tout de même une portion appréciable de son chapitre à l'analyse d'extraits musicaux, notamment celui du thème de la marche impériale associée à Darth Vader.

L'ouvrage de Karlin et Wright fournit les transcriptions et analyses d'extraits musicaux issus d'une variété de films et traite plus amplement les questions touchant de près aux différents types de langages employés dans la musique de film³⁸. Les propos des deux auteurs se révèlent fort pertinents, mais comme l'ouvrage aborde un grand nombre d'aspects de la musique au cinéma, comprenant la production, l'écriture ou encore les relations avec les réalisateurs, plusieurs points demeurent effleurés. Cela mène parfois ces derniers à ne réserver que quelques simples paragraphes à certains concepts musicaux (par exemple, le pandiatonisme est abordé en l'espace d'un seul paragraphe³⁹). Malgré tout, cet ouvrage s'avère une référence importante dans l'étude de la musique de film et l'avant-propos signé par John Williams ajoute à la crédibilité de cette source.

Les notes liminaires fournies avec les albums des trois trames musicales de la trilogie originale parues en 1997 apportent quelques renseignements utiles sur la musique de *Star*

³⁷ Pierre Berthomieu, *La musique de film*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2004, Cécile Carayol *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, préface de Michel Chion, postface de Gilles Mouëllic, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012 et Kalinak, *Settling the Score*.

³⁸ Fred Karlin et Rayburn Wright, *On the Track : A Guide to Contemporary Film Scoring*, 2^e édition revue par Fred Karlin, préface de John Williams, nouveaux exemples musicaux transcrits par Doug LeBow, New-York, Routledge, 2004 (1990).

³⁹ *Ibid.*, p.233.

*Wars*⁴⁰. Michael Matessino, qui a participé à la restauration des bandes magnétiques employées pour la création de ces albums, puise dans des entrevues réalisées auprès de John Williams et explique sommairement la genèse de la musique. Il décrit brièvement le contenu de chacune des pistes et, lorsque c'est le cas, il ajoute quelques renseignements sur certains segments qui ont pu être retranchés du film ou remplacés. Ces informations deviennent donc indispensables afin de comprendre l'origine des extraits. Évidemment, comme ce livret s'adresse à un public large, très peu d'éléments font référence au langage musical lui-même. Cela n'empêche pas cette source de renseignement de s'avérer très utile et même nécessaire à des recherches portant sur la musique de *Star Wars*.

Bill Joseph Poché a consacré son mémoire de maîtrise à l'analyse schenkérienne des suites pour concert qui ont été dérivées de la musique de la trilogie originale de *Star Wars*⁴¹. Ce travail incarne sans doute l'une des sources posant le regard théorique le plus substantiel de tout ce qu'il m'a été donné de lire sur la musique de *Star Wars*. L'auteur a tenu à couvrir l'ensemble des trois suites, ce qui représente un échantillon très vaste dans le cadre d'un mémoire de maîtrise. Malheureusement, ce choix restreint considérablement la discussion pouvant être portée à chacune des pièces et la profondeur des propos tenus s'en trouve affectée. Cela dit, il s'agit tout de même de l'un des très rares textes à s'intéresser uniquement à la musique de John Williams et plus spécifiquement à celle de *Star Wars*. Un point de divergence à l'égard de l'objectif du présent mémoire réside dans le fait que la musique analysée par Poché ne possède pas de rapport précis avec l'image puisqu'elle provient de suites de concert et non de musique extradiégétique entendue dans un film.

Toujours dans une optique théorique, une source particulièrement appréciable pour cette étude s'avère être le chapitre portant sur le langage harmonique de John Williams écrit par Jérôme Rossi dans le collectif *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*⁴². La question dont

⁴⁰ Matessino, Note liminaires pour *A New Hope*, Notes liminaires *The Empire Strikes Back* et Notes liminaires pour *Return of the Jedi*.

⁴¹ Bill Joseph Poché, *Musical Content and Thematic Process in the Star Wars Concert Suite of John Williams*, mémoire de maîtrise (Master of Arts in Music Theory), San Diego State University, 1995.

⁴² Jérôme Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams : harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, sous la dir. de Alexandre Tylski, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2011, p. 113-140.

il traite s'apparente de près à celle qui régit ce mémoire et de bonnes idées peuvent en être tirées, notamment celles sur le rôle de diverses progressions harmoniques dans la musique de John Williams. Rossi souligne également l'importance d'accords non fonctionnels dans le langage de Williams. Ce concept suggère la possibilité de situer certaines harmonies en dehors des limites imposées par une échelle donnée ce qui permet d'ouvrir de nouvelles perspectives d'analyse à l'étude de la musique de John Williams. On pourrait objecter à ce travail que le nombre d'accords dits « non fonctionnels » s'accroît rapidement et une fois étiquetés de la sorte, peu d'explications additionnelles sont fournies pour démontrer ce qui régit l'enchaînement de ce type d'harmonies.

En somme, relativement peu de sources s'intéressent directement à la musique de John Williams, car, la plupart du temps, on la prend pour exemple dans le cadre d'une discussion plus large englobant d'autres compositeurs. Il s'avère cependant vrai que certains auteurs se sont concentrés de manière plus attentive sur John Williams, mais souvent, leurs propos portent davantage sur son parcours ou encore sur des questions d'ordre esthétique. Il existe donc très peu de travaux qui ont approché la musique de *Star Wars* en l'étudiant d'un point de vue théorique; ceux de Poché et Kalinak incarnant deux très rares exemples. En revanche, dans leur cas les techniques d'analyse sont empruntées à des méthodes développées d'abord et avant tout pour un répertoire de concert. On peut donc légitimement se demander si une réduction schenkérienne ou encore une analyse fondée sur les fonctions tonales offrent une description suffisante ou adéquate de la structure de la musique pour permettre d'examiner son rapport à la narration.

Une solution néo-riemannienne

Frank Lehman propose une solution par le recours aux transformations issues des théories néo-riemanniennes⁴³. En effet, ce dernier suggère une méthode en s'appuyant sur les

⁴³ Frank Martin Lehman, *Reading Tonality Through Film : Transformational Heuristics and the Music of Hollywood*, thèse de doctorat (Ph.D.), Département de musique, Université Harvard, 2012.

approches de David Lewin et Richard Cohn⁴⁴. Pour justifier sa démarche, Lehman a soulevé deux grands défis associés à l'analyse de musique de film issue du modèle classique hollywoodien. D'abord, il se réfère à la notion de changement discutée par Lewin qui suggère de s'intéresser aux transformations entre les objets musicaux (par exemple les accords) plutôt qu'aux objets eux-mêmes. Ainsi, au lieu de chercher à démontrer le rôle qu'occupe un élément dans un ensemble plus vaste (par exemple la fonction d'un accord à l'intérieur d'une échelle), ce type d'analyse s'intéresse à des phénomènes locaux qui peuvent s'avérer aussi simples qu'une progression entre deux accords⁴⁵. Lehman soutient donc que dans la musique à caractère programmatique, le changement constitue souvent un paramètre compositionnel plus déterminant et fondamental que les structures prédéfinies (par exemple l'*Ursatz* schenkérien)⁴⁶. En effet, la musique qui suit de près le contour de la ligne narrative est habituellement construite à partir de contraintes dictées par l'image, le récit et le dialogue. Celles-ci peuvent inclure des revirements, des surprises, ou du moins, une certaine évolution également ressentie dans la musique. C'est pourquoi Lehman conclut que :

Dans la musique de film où l'attention du spectateur tend à se limiter à des phénomènes harmoniques relativement locaux, une approche théorique fondée sur les changements s'avère un outil plus approprié que celle s'intéressant aux liens de cohérence à grande échelle⁴⁷.

Le second défi que soulève Lehman réside dans la nature habituellement chromatique de la musique de film propre au modèle classique hollywoodien. Celle-ci permet la connexion de progressions harmoniques étrangères à la tonalité fonctionnelle⁴⁸. Ainsi, dans plusieurs cas les rapports unissant les accords entre eux ne peuvent être rencontrés dans un environnement

⁴⁴ David Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*, nouvelle édition (Oxford), New Haven, Yale University Press, 1993, réimp. New-York, Oxford University Press, 2011 et Richard Cohn, *Audacious Euphony : Chromaticism and the Triad's Second Nature*, New-York, Oxford University Press, coll. « Oxford Studies in Music Theory », 2012.

⁴⁵ Frank Lehman, « Music Theory through the Lens of Film », *Journal of Film Music*, vol. 5, n° 1-2, 2012, p.179-198, p. 182.

⁴⁶ *Ibid.*, p.181.

⁴⁷ *Ibid.*, p.183 : « In film music, where the spectator's attention tends to be limited to fairly local harmonic phenomena, a theoretical apparatus that targets expressive change is a decidedly more appropriate tool than one that seeks out long-range coherence ».

⁴⁸ *Ibid.*

diatonique ce qui rend une approche fondée sur les fonctions tonales beaucoup moins efficace pour saisir l'essence de l'organisation harmonique qui en découle.

Voilà donc pourquoi, en plus de se tourner vers un répertoire relativement peu étudié, il importe également de le faire avec de nouveaux outils. Un nombre grandissant de publications porte sur la musique de film et le développement d'approches analytiques adaptées à cette réalité représente l'un des défis les plus actuels. C'est donc dans cet esprit que je propose de m'inspirer de la méthode de Lehman pour analyser quelques extraits de la bande musicale du film *The Empire Strikes Back*. L'objectif ne réside pas dans l'application des principes néo-riemanniens telle que Lehman l'effectuerait, mais plutôt dans l'exploration de nouvelles avenues. Comme nous le verrons, l'une de celles que j'ai développées touche les espaces harmoniques qui pourraient régir la conception de ces extraits. Puisqu'il s'agit de musique de film, il incombe également de tenter d'établir ou de réfuter la présence d'une corrélation entre ces espaces harmoniques et d'éventuelles caractéristiques narratives (montage, contexte narratif, *etc.*).

Présentation des chapitres

Pour arriver à répondre à ces questions, un premier chapitre présentera les outils d'inspiration néo-riemannienne qui seront exploités dans la partie analytique. Ceux-ci comprennent une série de transformations ainsi qu'une forme de représentation spatiale des rapports de notes nommée *Tonnetz*. Les limites imparties à cette étude ne permettront cependant pas de s'attarder à l'origine des théories riemanniennes et néo-riemanniennes; la discussion se concentrera exclusivement sur les notions nécessaires à la compréhension des différentes analyses d'extraits⁴⁹. Suivra un deuxième chapitre consacré à l'analyse du thème de Darth Vader. Cette phrase musicale est fréquemment entendue quand le personnage apparaît à l'écran, mais la partition analysée sera empruntée à une suite pour orchestre que John

⁴⁹ Le lecteur souhaitant en apprendre davantage sur les origines des théories néo-riemanniennes peut se tourner vers l'article suivant : Richard Cohn, « Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective », *Journal of Music Theory*, Duke University Press, Vol. 42, n°2, Automne 1998, p. 167-180.

Williams a destinée aux salles de concert. La raison motivant cette étude provient du fait que ce thème a été pris en exemple dans plusieurs discussions, dont certaines, offrant des analyses harmoniques. Cela fournit donc l'occasion de comparer les bienfaits respectifs d'une approche néo-riemannienne et d'une méthode basée sur des outils traditionnels. Le chapitre 3, quant à lui, plonge au cœur de l'analyse de musique extradiégétique présente dans deux scènes différentes du film *The Empire Strikes Back*. Plutôt que d'étudier une grande quantité de musique, j'ai préféré me restreindre à un petit nombre d'extraits afin de pouvoir aborder plus amplement les divers enjeux analytiques, théoriques et filmiques qu'ils soulèvent. Les extraits ont cependant été choisis de manière à pouvoir comparer des approches musicales divergentes. Ultimement, ce mémoire a pour objectif d'exploiter les transformations néo-riemanniennes et leur représentation en *Tonnetz* dans le but de démontrer un rapport entre l'usage de certains environnements harmoniques et le contexte narratif entourant la musique extradiégétique des extraits ciblés.

Chapitre 1 : Méthodologie néo-riemannienne

Introduction

Le chapitre qui suit offre une brève présentation des principes néo-riemanniens à la base de l'approche méthodologique utilisée dans les analyses de ce mémoire. Si la plupart des concepts abordés ici respectent les idées déjà énoncées dans des ouvrages importants, je me suis néanmoins permis d'ajouter ou de reformuler certains détails que j'estime ainsi être plus en accord avec les positions défendues dans mon analyse. En ce sens, les notions modifiées sont signalées dans le corps du texte ou en note de bas de page.

Cette section se déploie en deux grandes parties dont la première traite des transformations néo-riemanniennes et la seconde démontre l'utilité du *Tonnetz* comme mode de représentation de ces transformations. Compte tenu des limites octroyées à ce mémoire, ces points devront être couverts de façon assez superficielle, mais le lecteur désirant en apprendre davantage sur les transformations néo-riemanniennes ainsi que sur les *Tonnetz* pourra se tourner vers les articles et ouvrages qui figurent en bibliographie.

Concept de conduite de voix parcimonieuse

L'un des concepts les plus fondamentaux des théories néo-riemanniennes s'avère celui de « conduite de voix parcimonieuse »⁵⁰. Cette idée représente en fait le déplacement le plus court qui relierait l'ensemble des notes d'un accord à celles du suivant. Donc, la hauteur absolue d'une note n'est pas considérée lorsqu'il s'agit de conduite de voix parcimonieuse, car on s'intéresse uniquement à la classe de la note. Par exemple, si un accord de *do* majeur se déplaçait vers un accord de *mi* mineur, dans une conduite de voix parcimonieuse, les notes *mi* et *sol* étant communes aux deux accords seraient conservées et la note *do* descendrait d'un demi-ton vers le *si* et ce, même si dans un contexte musical donné un intervalle de septième

⁵⁰ « Parsimonious voice leading » voir : Richard Cohn, « Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and their “Tonnetz” Representations », *Journal of Music Theory*, vol. 41, n° 1, (Printemps, 1997), p. 1–66.

majeure ou plus séparait réellement le *do* du *si*. Le concept s'avère donc fort semblable à celui de *modulo* 6 (ou « base 6 ») employé pour les vecteurs de classes d'intervalles provenant de l'approche de Forte où chacun des intervalles se retrouve restreint à son plus petit renversement⁵¹.

Concepts de proximité et de transformations

Si d'autres approches adoptent le principe de hauteur absolue, la notion de proximité harmonique qui régit les théories néo-riemanniennes révèle pour sa part plus inhabituelle, surtout si on la compare à l'organisation des tons selon le cycle de quintes de la conception classique⁵². Pour établir la distance relative entre les tons, on dénombre habituellement la quantité de notes communes entre ceux-ci; les plus près voyant leurs fondamentales séparées par une quarte ou quinte juste. Par exemple, les tons de *do* et *fa* majeurs sont considérés comme voisins puisqu'une seule note diverge entre les deux tonalités (le *si* devient bémol en *fa* majeur).

Les théories néo-riemanniennes, quant à elles, n'établissent pas le degré de proximité en fonction de la position des éléments dans le cycle des quintes, mais plutôt en observant la parcimonie de la conduite des voix. Ainsi, une perspective orientée non pas sur les accords eux-mêmes, mais sur le mouvement entre ceux-ci a donné naissance au concept de « transformation »⁵³. Comme les exemples 1-1 et 1-2 le démontrent, certaines triades qui seraient considérées comme éloignées par une approche tonale traditionnelle sont en fait

⁵¹ « Interval class vector (ICV) » voir : Allen Forte, *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973, p. 13-18.

⁵² Cohn, *Audacious Euphony* : le chapitre 1 de l'ouvrage est entièrement consacré à la question de proximité. En plus de se pencher sur la dimension théorique qui entoure certaines divergences de point de vue, Cohn appuie également sa thèse sur un recensement à caractère historique qu'il a mené à travers une littérature remontant jusqu'au XVIII^e siècle.

⁵³ Frank Lehman, « Music Theory through the Lens of Film », *Journal of Film Music*, vol. 5, n° 1-2, 2012, p.179-198. Le lecteur désirant en connaître davantage sur la conception néo-riemannienne orientée sur le mouvement entre les accords peut se référer aux pages 182 à 184 de l'article de Lehman où ce dernier résume les idées de David Lewin (Lewin, *Generalized Musical Intervals and Transformations*).

perçues comme étant près l'une de l'autre en vertu d'observations axées sur les transformations néo-riemanniennes (ex. *do* majeur et *do* dièse mineur à l'exemple 1-2c)⁵⁴.

a. *Leittonwechsel (L)* b. Parallèle (*P*) c. Relative (*R*)

-1/2t -1/2t +1t

do mi m do do m do la m

Exemple 1-1 : Les transformations de base *L*, *P* et *R*⁵⁵.

L'exemple 1-1a. montre d'abord la transformation *Leittonwechsel (L)* où la fondamentale d'un accord majeur baisse d'un demi-ton vers sa sensible pour générer un accord mineur dont la fondamentale est située une tierce majeure au-dessus de celle de l'accord majeur. La transformation suivante illustre le cas où la tierce de l'accord majeur descend d'un demi-ton pour générer un accord dans le mode parallèle (*P*) sur la même fondamentale. Finalement, la transformation où la quinte de l'accord majeur monte d'un ton représente la relation entre un accord majeur et sa relative mineure (*R*) dont la fondamentale est située à la tierce mineure inférieure. Tous ces cas impliquent deux notes communes entre les triades et chacune des transformations peut se renverser, c'est-à-dire que, par exemple, passer d'un *mi* mineur à un *do* majeur constitue une transformation *L* au même titre que d'effectuer le chemin inverse allant d'un *do* majeur à un *mi* mineur. Ces trois transformations forment ce qu'il convient d'appeler les « transformations de base » puisqu'elles représentent les trois déplacements les plus élémentaires que l'on peut emprunter pour unir deux triades parfaites.

Au fil du temps, de nouvelles transformations ont commencé à être fréquemment théorisées et discutées dans les études néo-riemanniennes. Les trois transformations de l'exemple 1-2 sont couramment employées par Richard Cohn.

⁵⁴ Cohn, *Audacious Euphony*, p. 17-37.

⁵⁵ À titre de convention, on utilise ici les noires pour illustrer les notes communes. Quant aux mouvements de voix, le (+) et le (-) servent à indiquer dans quelle direction évoluent les notes.

a. *Hexatonic pole (H)* b. *Nebenverwandt (N)* c. *Slide (S)*

do lab m do fa m do do# m

Exemple1-2 : Les transformations *H*, *N* et *S*.

Les conduites de voix parcimonieuses de ces trois types de transformations produisent un degré de proximité plus faible que ceux illustrés à l'exemple 1-1 en raison du nombre moins élevé de notes communes ainsi que d'une plus grande somme de déplacements nécessaires au passage d'un accord à l'autre. Néanmoins, on remarque qu'aucune voix ne bouge par plus d'un demi-ton. Pour bien se représenter toutes ces transformations, il faut souligner que jusqu'à maintenant, elles s'effectuent toujours entre deux triades de modes différents et la façon la plus efficace de les décrire demeure en observant l'intervalle qui sépare leurs fondamentales. Ainsi, dans l'exemple 1-2 la transformation *H* (*Hexatonic pole*) fait le lien entre une triade majeure et celle mineure située à la tierce majeure inférieure, *N* (*Nebenverwandt*) peut être perçu comme l'enchaînement entre une dominante (triade majeure) et son accord de tonique mineur, et finalement, *S* représente un glissement (*Slide*) d'une triade majeure vers l'accord mineur positionné à la seconde mineure supérieure.

Avant de passer au concept suivant, ajoutons qu'il s'avère possible d'additionner l'effet de deux transformations ou plus afin de lier des accords plus éloignés les uns des autres. Par exemple, une transformation *P* peut se combiner à une transformation *L* (exemple 1-3) pour résulter en une progression entre deux accords qui, cette fois-ci, s'inscrivent dans le même mode et dont les fondamentales sont séparées par une tierce majeure⁵⁶. D'ailleurs, sur le plan de la conduite de voix on décèle également un effet de cumul qui se solde par une note commune et deux autres se déplaçant par seconde mineure dans des directions contraires : la transformation *P* engendre le mouvement par demi-ton descendant alors que la transformation *L* génère celui qui est ascendant. Tout comme pour les transformations de base, il s'avère possible de renverser celles-ci en inversant l'ordre des opérations.

⁵⁶ Cohn, *Audacious Euphony*, p. 32-33.

Exemple 1-3 : Combinaison des transformations *PL* et *LP*.

Construction du *Tonnetz*

Pour illustrer les différentes transformations, il est possible d'employer un mode de représentation couramment désigné par son nom allemand *Tonnetz* (littéralement, « réseau de notes »)⁵⁷. La forme exacte que prend un *Tonnetz* peut varier d'un auteur à l'autre et ici, afin d'éviter les problèmes liés à l'enharmonie, les classes de hauteurs (« pitch-classes ») remplaceront les noms de notes. Pour construire un *Tonnetz*, il faut d'abord déployer le cycle des quintes sur un axe horizontal (figure 1-1). Soulignons que le cycle revient à son point de départ une fois les douze hauteurs franchies. Ainsi, dans la figure 1-1 la classe 5 nous ramènerait à la classe 0 si le schéma se poursuivait.

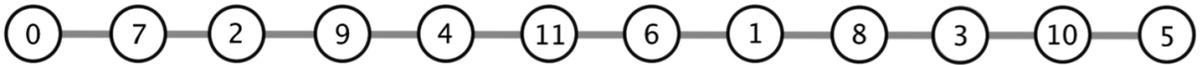


Figure 1-1 : L'axe horizontal du *Tonnetz*.

Par la suite, on ajoute au-dessus de cet axe les tierces nécessaires pour former des triades majeures et en dessous, celles requises pour engendrer des accords mineurs (figure 1-2). Il en résulte un cycle de quintes représentant les triades majeures par des triangles pointant vers le

⁵⁷ Richard Cohn, « Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective », *Journal of Music Theory*, Duke University Press, Vol. 42, n° 2, Automne 1998, p. 167-180. Dans cet article, non seulement Cohn dresse un portrait du parcours de la pensée riemannienne à travers l'histoire, mais il fournit aussi des pistes sur l'origine du *Tonnetz* qu'il désigne également par l'expression « Table of Tonal Relations » (voir page 171). Comme le terme *Tonnetz* est beaucoup plus répandu dans la littérature néo-riemannienne, il est avisé de favoriser l'usage de ce dernier plutôt que de tenter une traduction française.

haut tandis que celles qui sont mineures pointent vers le bas. Notons également que la fondamentale de ces accords correspond au sommet situé à gauche de chacun des triangles.

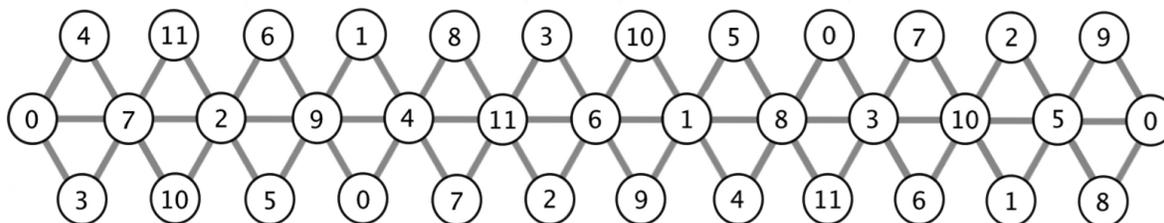


Figure 1-2 : Le cycle d'accords majeurs et mineurs le long de l'axe horizontal du *Tonnetz*.

Évidemment, les tierces ajoutées de part et d'autre de l'axe d'origine forment elles aussi un cycle de quinte. Conséquemment, il devient possible de les lier à leur tour afin de créer une nouvelle série de triades de mode opposé s'intercalant entre les accords majeurs et mineurs qui ont déjà été formés (figure 1-3).

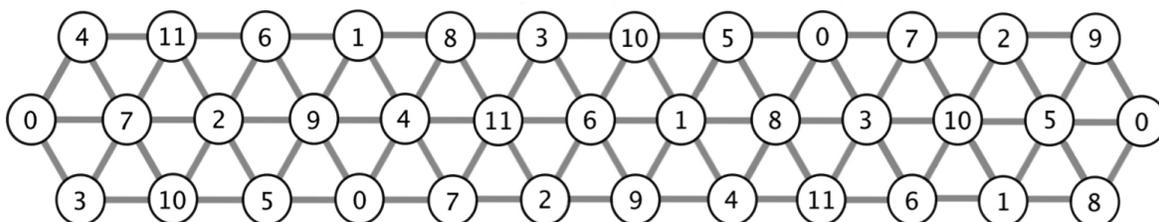


Figure 1-3 : Le cycle des accords de mode opposé intercalés entre les accords précédents.

À ce stade, on comprend qu'il est concevable d'ajouter de nouvelles rangées indéfiniment, mais éventuellement, ces dernières nous ramèneront à celle qu'on retrouvait à l'origine du *Tonnetz*. Remarquons également que le *Tonnetz* comporte trois axes de lecture. Outre l'enchaînement des classes par quinte sur l'axe horizontal (ouest/est), il existe l'axe nord-ouest/sud-est qui procède par tierce mineure (celle entre la tierce et la quinte des accords majeurs alternant avec celle entre la fondamentale et la tierce des accords mineurs) et l'axe sud-ouest/nord-est qui évolue par tierce majeure (celle entre la tierce et la quinte des accords mineurs alternant avec celle entre la fondamentale et la tierce des accords majeurs).

Positionnement des transformations dans un *Tonnetz*

Le *Tonnetz* s'avère un outil fort efficace pour illustrer les transformations néo-riemanniennes, car, tout comme celles-ci, il est fondé sur les notes communes entre les accords. En effet, les triades majeures et mineures partageant certaines classes sont adjacentes ce qui permet en un seul coup d'œil de repérer les transformations offrant la conduite de voix la plus parcimonieuse.

La figure 1-4 montre, à partir des accords de *do* majeur et mineur, où se positionneront les trois transformations de base dans un *Tonnetz*. Des trois transformations **L**, **R** et **P**, seul **P** conserve la même fondamentale en faisant simplement varier le mode de la triade par un déplacement chromatique de sa tierce. Dans la figure 1-4a par exemple, la triade marquée d'un astérisque au centre du *Tonnetz* [0,4,7] ou *do – mi – sol* génère par la transformation **P** la triade [0,3,7] ou *do – mi bémol – sol*. Dans la figure 1-4b, c'est l'inverse, et la triade de *do* mineur [0,3,7] devient majeure. Quant aux transformations **L** et **R**, elles modifient la fondamentale d'un accord donné par une tierce; mineure dans le cas de la transformation **R** et majeure pour la transformation **L**. Dans la figure 1-4a, la triade de *do* majeur [0,4,7] mène à celle de *la* mineur [9,0,4] par la transformation **R** ainsi qu'à celle de *mi* mineur [4,7,11] à travers la transformation **L**. Pour la figure 1-4b, l'accord de *do* mineur [0,3,7] engendre celles de *la* bémol majeur [8,0,3] et *mi* bémol majeur [3,7,10] respectivement par les transformations **L** et **R**. Notons qu'en raison de la nature renversable des transformations, la direction qu'emprunte le déplacement de la fondamentale sera inversée selon le mode de l'accord sur lequel elles sont appliquées. Par exemple, une transformation **R** effectuée sur un accord majeur établira la fondamentale de l'accord suivant à la tierce mineure inférieure alors que pour un accord mineur elle ira vers la tierce mineure supérieure.

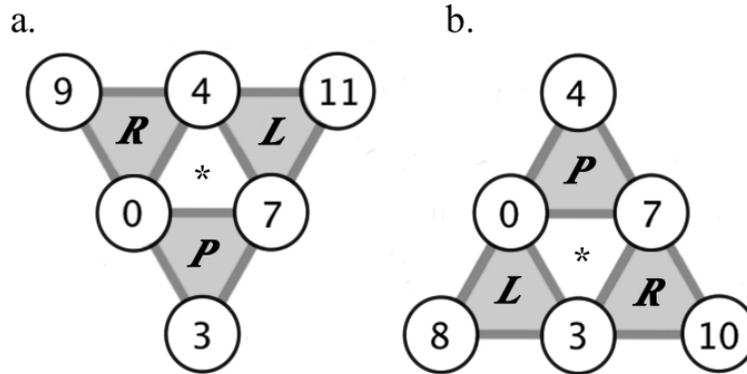


Figure 1-4 : *Tonnetz* représentant les transformations de base *L*, *P*, *R* appliquées à un accord majeur puis mineur.

Comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, deux transformations peuvent être combinées. Si nous conjugons deux des trois transformations de base dont il vient d'être question, nous obtenons ce que nous appellerons les transformations « composées de niveau 1 »⁵⁸. Au total, trois transformations de ce type peuvent être générées : *LP/PL*, *LR/RL* et *PR/RP*. Tout comme pour la figure 1-4, la figure 1-5 permet de situer dans des *Tonnetz* les différentes possibilités de transformations composées de niveau 1 depuis les triades de *do* majeur et *do* mineur respectivement en a et en b.

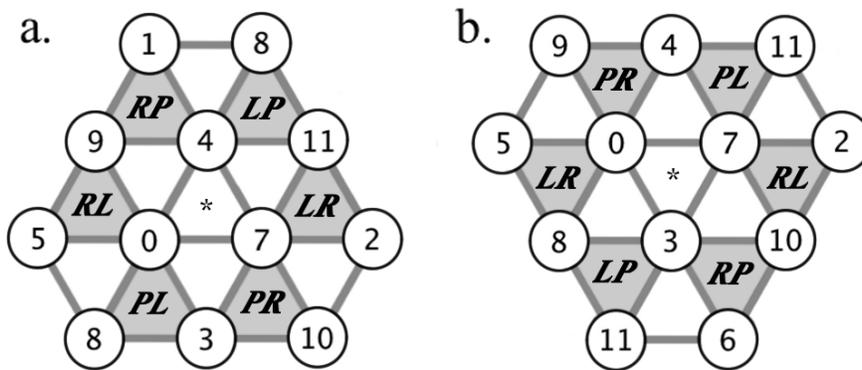


Figure 1-5 : *Tonnetz* représentant les transformations composées de niveau 1 *RL/LR*, *LP/PL*, *RP/RP* appliquées à un accord majeur puis mineur.

⁵⁸ Jusqu'ici, dans la littérature portant sur les théories néo-riemanniennes, il ne ma pas été donné d'observer un système de classification des transformations composées fondé sur des niveaux. Cela dit, il m'apparaît pertinent de classer les transformations composées en fonction du nombre de transformations de base qui les constituent.

Ces transformations composées ont la capacité d'unir des accords nécessitant une conduite de voix parcimonieuse dont la somme des déplacements s'avère plus grande que celle rencontrée dans les transformations de base. De plus, comme une transformation composée de niveau 1 est constituée de deux transformations de base, le changement de mode qui s'effectue lors de la première transformation se trouve annulé par la seconde, engendrant ainsi une progression entre deux accords de même mode.

Axes et échelles hexatonique, octatonique et diatonique

À partir d'une transformation composée de niveau 1, il devient également envisageable de créer un cycle en reproduisant celle-ci à plusieurs reprises. À titre d'exemple, la transformation **LP/PL** pourra être répétée afin d'engendrer un cycle où s'enchaînent par tierce majeure des accords de même mode. Notons aussi qu'une fois le cycle complété, une échelle hexatonique peut être formée en ajoutant les triades du mode opposé présentes dans l'axe. On obtient alors une échelle hexatonique constituée de trois paires d'accords majeurs/mineurs dont les fondamentales sont séparées par des tierces majeures. Les figures 1-6a et b illustrent l'échelle hexatonique et le cycle généré à partir des triades de *do* majeur et de *do* mineur (comme dans les figures précédentes, un astérisque désigne la triade de départ dans chacun des cas). Les flèches qui montent et celles qui descendent indiquent la progression des transformations composées **LP/PL** au sein de chaque *Tonnetz*, de telle manière qu'un cycle est complété après trois transformations dans une même direction.

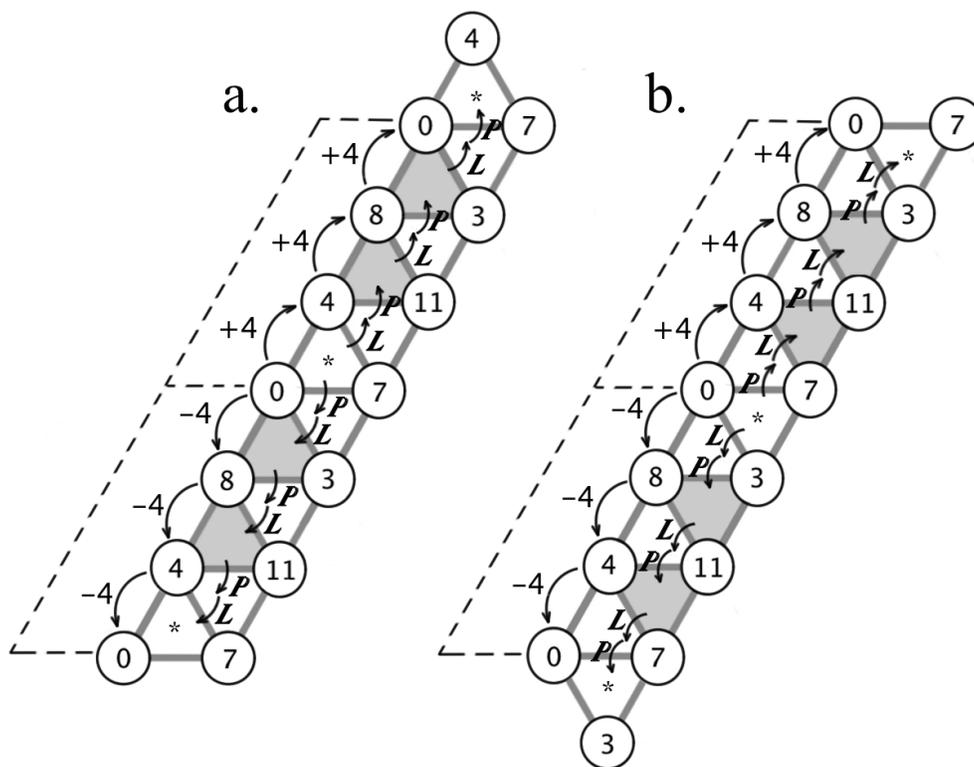


Figure 1-6 : *Tonnetz* représentant le cycle de tierces majeures composant l'axe hexatonique.

Ce principe cyclique peut être repris en ayant recours à la transformation composée **RP/PR**. La même logique que pour le cas précédent s'applique, mais cette fois-ci avec des enchaînements de tierces mineures qui engendrent un axe octatonique formé de quatre paires d'accords majeurs/mineurs. La figure 1-7 illustre cet axe sur deux *Tonnetz* dans lesquels se succèdent des triades majeures (en a) puis mineures (en b). Ici, l'échelle octatonique se complète après la quatrième transformation composée **RP/PR** d'une séquence orientée dans une seule et même direction.

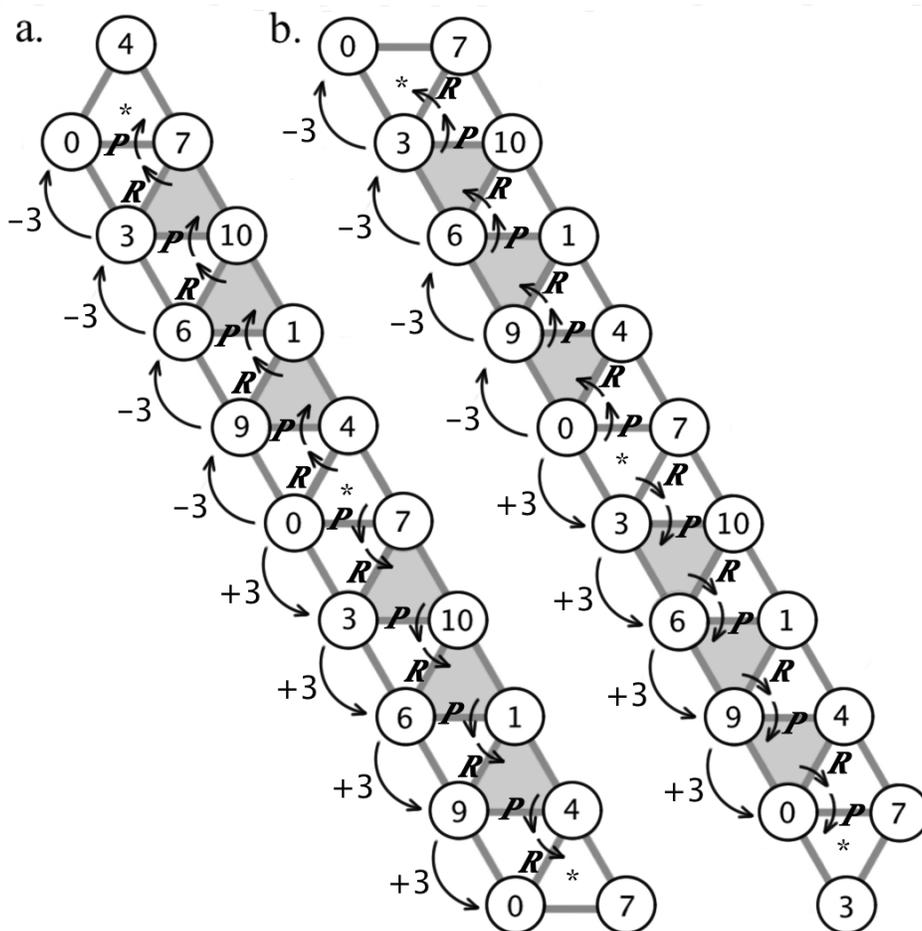


Figure 1-7 : *Tonnetz* représentant le cycle de tierces mineures composant l'axe octatonique.

On peut générer un troisième cycle à l'aide de la transformation composée **LR/RL**. Dans les deux cycles précédents, les transformations composées contenaient la fonction **P**, avec pour conséquence qu'elle produisait uniquement un changement de mode sans déplacement de fondamentale. La situation se présente différemment avec le cycle basé sur la transformation composée **LR/RL**, car, comme le **L** ajoute ou soustrait une tierce majeure (une classe 4) à une fondamentale et que le **R** monte ou descend d'une tierce mineure (une classe 3), la somme de ces deux transformations engendre un déplacement de quinte juste (classe 7) entre la fondamentale des accords de même mode. Pour cette raison, cet axe s'articule à travers un cycle de quintes qui, contrairement aux deux précédents, permet un parcours chromatique couvrant les douze paires de triades majeures/mineures. La figure 1-8 montre comment ce cycle prend place dans un *Tonnetz*.

Puisque l'axe des quintes justes renferme un potentiel chromatique, il s'avère impossible d'inscrire dans une échelle précise (autre que la gamme chromatique!) l'enchaînement des transformations composées jusqu'au retour de l'accord d'origine

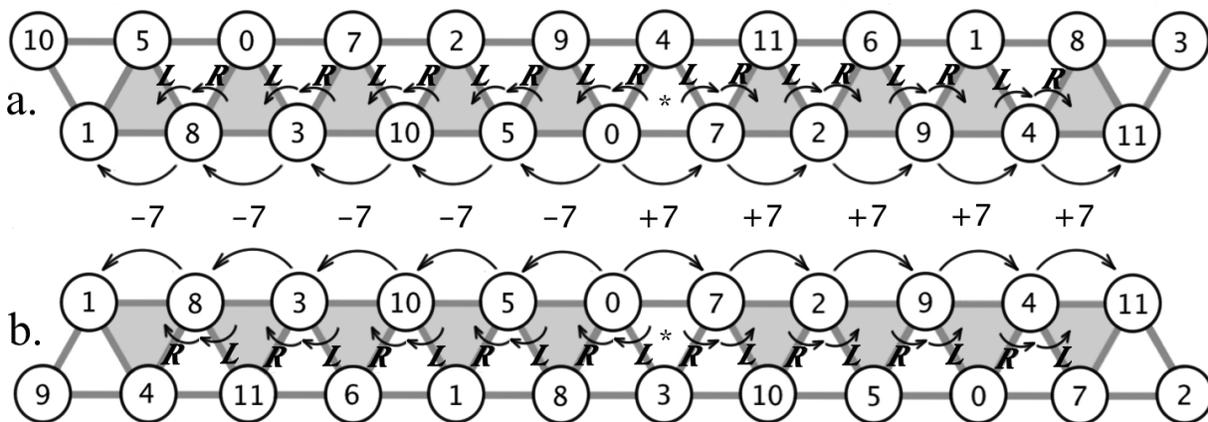


Figure 1-8 : *Tonnetz* représentant le cycle de quintes justes composant l'axe diatonique.

Par contre, le cycle de transformation composée *LR/RL* permet de définir des échelles diatoniques en isolant trois groupes adjacents d'accords majeurs/mineurs unis par une transformation R^{59} . La figure 1-9 montre de quelle façon cette échelle (dans la figure, *do* majeur) est représentée dans un *Tonnetz*. Notons tout de même que seuls les six accords parfaits d'une échelle diatonique y sont clairement illustrés, car l'accord diminué à trois sons s'y retrouve disjoint (dans la figure, les classes 11, 2, 5). Malgré ces remarques, l'axe horizontal pourra être désigné comme étant l'axe diatonique. Enfin, pour éviter toute confusion, il faut souligner que la représentation d'une échelle diatonique sur un *Tonnetz* compte huit classes de notes. Cela s'explique par la double présence d'une classe qui, à la fois à l'extrémité supérieure gauche et inférieure droite, se retrouve dans deux triades différentes (ici, le *ré* ou 2, qui se rattache aux accords de *ré* mineur et de *sol* majeur).

⁵⁹ Ici, lorsqu'il est question de diatonisme on entend les échelles formées à partir du cycle des quintes justes. Ainsi, la gamme majeure, la gamme mineure naturelle et les modes d'église (dorien, phrygien, etc.) peuvent être obtenus depuis un enchaînement de quintes, mais pas les gammes mineure harmonique et mineure mélodique ascendante qui apportent des altérations chromatiques au cycle.

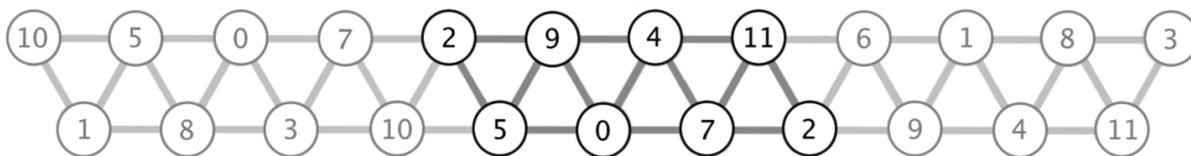


Figure 1-9 : *Tonnetz* représentant une échelle diatonique isolée.

Transformations composées non-sommatives

Théoriquement, trois, quatre, ou même davantage de transformations peuvent être combinées afin d'établir un lien transformationnel d'une triade donnée à une seconde située de plus en plus loin. Ainsi, chaque fois qu'une transformation de base est ajoutée, le « niveau » de la transformation composée s'en trouve accru. Par exemple, deux transformations de base engendrent une transformation composée de niveau 1, trois, une transformation composée de niveau 2, etc. Il s'avère aussi envisageable de combiner les trois types de transformations de base (*L*, *R*, *P*) ce qui donne accès à la totalité des déplacements chromatiques qui se situent entre les axes. En effet, bien qu'il soit possible d'observer un ensemble d'accords pouvant tous être compris dans un seul axe grâce au recours exclusif à deux types de transformations de base ou encore à des transformations composées construites à partir de celles-ci, l'ajout du troisième type de transformation, qu'il soit employé individuellement ou à l'intérieur d'une transformation composée de niveau 2, engendrera un enchaînement qui positionnera obligatoirement l'accord suivant hors de l'axe initial. En fait, comme l'illustre la figure 1-10, une transformation composée de niveau 2 jumelant les trois types de transformations de base mènera forcément à un accord extérieur (en gris dans le *Tonnetz*) aux trois axes dans lesquels peut figurer l'accord d'origine.

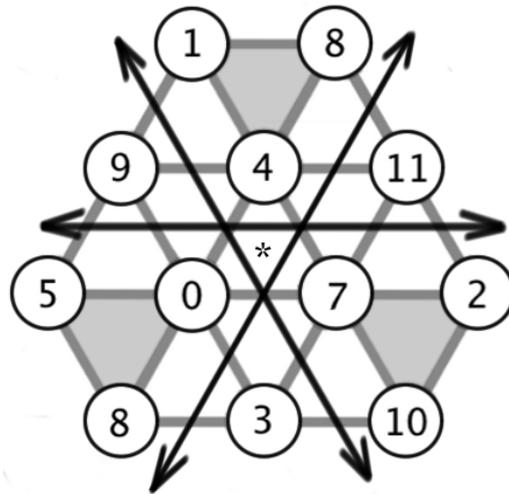


Figure 1-10 : Tonnetz représentant les transformations composées de niveau 2 employant les trois types de transformations de base.

Conséquemment, parmi les nombreuses possibilités de transformations composées de niveau 2, les différentes permutations des trois types de transformations de base (**LPR/RPL**, **RLP/PLR**, **LRP/PRL**) se distinguent en raison de leur propriété que l'on pourrait qualifier de « transaxiale »⁶⁰. Ces trois combinaisons se subdivisent en deux catégories. D'abord les transformations composées **LPR/RPL** et **RLP/PLR** possèdent une caractéristique étrangère à **LRP/PRL**, c'est-à-dire que la conduite de voix de l'ensemble des notes ne s'avère pas sommative⁶¹. Autrement dit, les conduites de voix parcimonieuses générées par chacune des transformations de base qui constituent la transformation composée ne peuvent être additionnées dans le but de déterminer les déplacements totaux nécessaires afin de faire passer chacune des notes de l'accord d'origine à celles de destination. Si on prend comme exemple la combinaison **LPR** et que nous l'appliquons à un accord de *do* majeur, on obtient une triade de *do* dièse mineur (voir les deux triangles en gris sur la figure 1-11). Lors de la transformation **L**, la classe 0 descend à la classe 11. Ensuite, le **P** maintient la classe 11 en place et fait monter

⁶⁰ Le terme « transaxiale » pour désigner ces trois types de transformations est inédit et constitue un ajout personnel.

⁶¹ L'idée de « sommation » entre les opérations constituant une transformation composée n'est habituellement pas abordée de la sorte lorsque vient temps de parler des transformations **S** et **N**. Cohn, qui a effectué des recherches à travers des ouvrages remontant jusqu'au XVIII^e siècle, mentionne brièvement les origines du terme *Nebenverwandt* chez Weitzmann et Hauptmann, mais il n'explique pas le raisonnement qui a mené à la nécessité de créer une nouvelle classe de transformation; il ne fait qu'indiquer quelle relation représente cette transformation (Cohn, *Audacious Euphony*, p. 61-62). Jusqu'à maintenant, aucune source que j'ai eu la chance de consulter n'a décrit la réalité sommative de la façon dont je le fais ici.

la classe 7 à 8. Mais, avec la dernière transformation, **R**, la classe 0 qui avait été abaissée à 11 remonte à la classe 1.

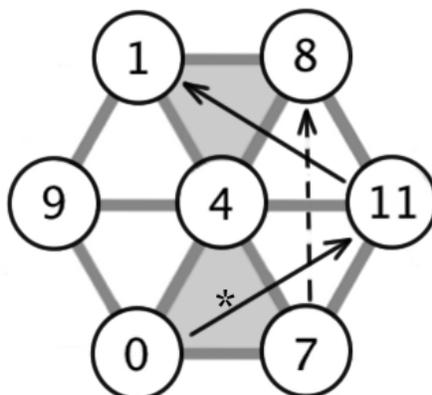


Figure 1-11 : *Tonnetz* représentant la nature non sommative d'une transformation composée **LPR/RPL**.

Ainsi, le parcours de cette voix ne s'avère pas sommatif, car il procède d'abord par mouvement vers le bas d'un demi-ton avant d'inverser sa direction pour remonter d'un ton. En réalité, entre l'accord de départ et celui de destination, cette voix s'est élevée d'une seconde mineure alors qu'elle s'est déplacée d'un ton et demi à travers les transformations de base **L** et **R**. Il est donc impossible de déterminer le niveau d'éloignement entre ces deux accords en se fiant aux transformations de base constitutives de cette transformation composée. Pour cette raison, les transformations composées de niveau 2 **LPR/RPL** et **RLP/PLR** seront représentées par leur propre symbole, respectivement **S** et **N** (figure 1-12). Le dernier cas (**LRP/PRL**) que Lehman a parfois désigné par **M** (transformation *Modalverwandt* unissant un accord majeur à une triade mineure dont la fondamentale se situe à la quinte supérieure) s'avère pour sa part différent, car l'ensemble de ses transformations de base sont sommatives, ce qui nous dispense de lui attribuer un symbole unique⁶². Dans le même ordre d'idée, nous n'utiliserons pas la transformation composée **H** de Cohn puisque, comme pour **M**, on peut décrire adéquatement sa conduite de voix parcimonieuse par la somme de ses transformations de base (**LPL/PLP**).

⁶² Lehman, *Reading Tonality Through Film*, p. 52.

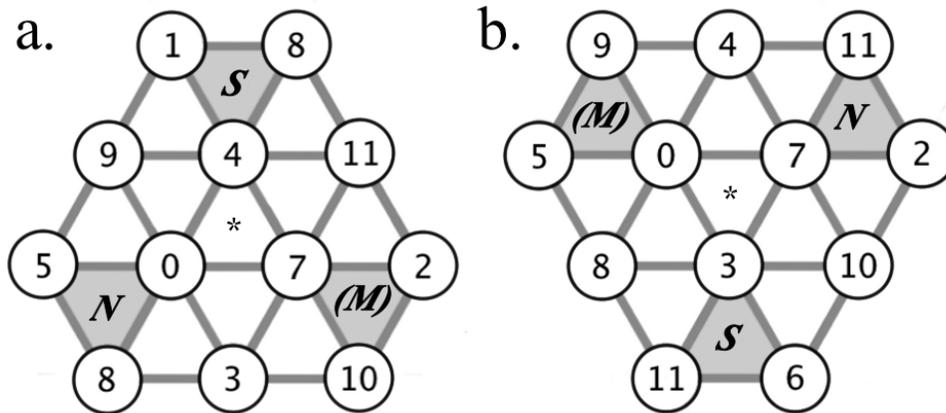


Figure 1-12 : *Tonnetz* représentant les transformations composées de niveau 2 *S*, *N* et *LRP/PRL (M)* appliquées à un accord majeur puis mineur.

Donc, plus une transformation composée implique de transformations de base, plus la conduite de voix parcimonieuse entre les notes composant les deux accords produira de grands déplacements, et plus les deux triades seront éloignées. À la lumière de ces considérations, les relations de tierces/sixtes entre deux accords auront pour effet d'engendrer de faibles mouvements de notes, voire le maintien de hauteurs communes, alors que des liens par seconde/septième ou quarte/quinte juste généreront des déplacements de voix plus grands.

Modulation et changement d'axe

Terminons avec l'éclaircissement de l'expression « changement d'axe » dont il sera question dans les autres chapitres et qui ne doit pas être confondue avec le terme « modulation »⁶³. En musique tonale, la modulation représente le changement entre différentes tonalités qu'on peut décrire la plupart du temps sous la forme d'échelles majeure ou mineure⁶⁴. Dans le cadre de la tonalité élargie, une pièce ou un passage peut faire usage des modes d'église (comme le dorien, le phrygien et ainsi de suite), mais quoi qu'il en soit, l'origine de ces échelles réside essentiellement dans l'axe diatonique découlant du cycle des quintes. Ainsi, le terme

⁶³ Le concept de changement d'axe abordé ici est inédit; les observations fondées sur les axes que je décris dans la partie analytique ne font habituellement pas l'objet d'étude chez les auteur(e)s néo-riemannien(ne)s.

⁶⁴ Don Michael Randel éd, « modulation », *The Harvard Dictionary of Music*, 4^e édition, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge et Londres, 2003, p. 522-524.

modulation s'avère utile pour désigner les changements qui conservent le même type d'axe, mais lorsqu'on se déplace à travers plus d'un axe (diatonique, octatonique ou hexatonique), ce terme ne suffit plus. Dans cette situation, nous parlerons de « changement d'axe » afin de souligner la nature différente des environnements harmoniques.

Conclusion

En résumé, l'approche néo-riemannienne telle qu'elle est décrite dans ce chapitre permet de formuler une nomenclature qui, en plus d'identifier par une opération distincte la totalité des progressions harmoniques impliquant des triades parfaites, rend possible l'évaluation de la parcimonie de la conduite de voix. Ainsi, les théories néo-riemanniennes, non seulement indiquent sous forme codifiée et compacte l'intervalle qui sépare les fondamentales de deux accords majeurs ou mineurs (par exemple « une progression de quatre ascendante entre deux triades majeures »), mais elles décrivent également le parcours idéalisé que chacune des notes devra franchir pour passer d'un accord à l'autre. La parcimonie de la conduite de voix peut ensuite servir d'étalon pour évaluer le niveau de proximité des accords. De plus, le recours au *Tonnetz* pour représenter les transformations s'avère très pratique pour illustrer d'une part, le rapport des notes communes entre différents accords et d'autre part, les déplacements impliqués. La forme matricielle du *Tonnetz* constitue aussi un atout lorsque vient le temps d'étudier les liens entre des accords qui ne se succèdent pas nécessairement dans la musique. Finalement, la représentation en *Tonnetz* ainsi que la simplicité avec laquelle l'approche néo-riemannienne gère les progressions harmoniques extérieures au diatonisme ouvrent la voie à un nouveau champ d'observation fort utile, comme nous le verrons bientôt, à l'étude de la trame musicale de *The Empire Strikes Back*.

Chapitre 2 : Analyse du thème de la pièce *The Imperial March*

Introduction

Le chapitre qui suit a pour objectif de présenter des extraits de la documentation associée à la trame musicale du film *The Empire Strikes Back* et de tenter de créer un lien avec mes propres analyses. De plus, cette étude s'avère l'occasion d'appliquer pour la première fois ma méthode originale d'analyse, notamment en la comparant avec celles plus traditionnelles. Pour ce faire, les analyses du thème de la pièce *The Imperial March* proposées par quatre auteurs seront d'abord critiquées. Cette étape s'intéressera à la crédibilité de leur discours et à la pertinence de leurs approches analytiques. Pour cette raison, certaines questions seront posées, mais les commentaires demeureront brefs et cibleront uniquement ce qui est affirmé par les auteurs afin de conserver les détails de mon analyse personnelle pour la seconde partie du chapitre. Ultiment, cette seconde moitié permettra de constater l'utilité d'une méthode alternative lorsque vient le temps d'analyser ce type de répertoire. Le segment analysé varie d'un auteur à l'autre, mais en ce qui me concerne, je vais baser mon analyse sur les seize premières mesures de la pièce telle qu'on la retrouve dans la partition officielle *Star Wars : Suite for Orchestra*⁶⁵. Notons cependant que dans le but de présenter progressivement les concepts de ma démarche analytique, les transformations ne seront pas considérées dans ce chapitre-ci laissant plutôt la place à l'introduction des *Tonnetz*.

Pour débiter, il importe d'admettre que la pièce *The Imperial March* ne s'est pas imposée dès le départ comme point d'entrée à l'analyse du langage harmonique de la trame musicale du film *The Empire Strikes Back*. Cela dit, à travers la littérature existante portant sur ce répertoire, cette pièce était de loin celle qui faisait le plus fréquemment l'objet d'analyses (parfois brèves, mais aussi plus exhaustives). C'est donc cet aspect qui, le premier, a généré un intérêt pour cette œuvre, mais rapidement, d'autres détails sont venus motiver ce choix. D'abord, comme *The Imperial March* a vraisemblablement été composé durant une période similaire et pour le même projet que le reste de la trame musicale, il était plausible de croire

⁶⁵ John Williams, « The Imperial March », *Star Wars : Suite for Orchestra*, Milwaukee, Hal Leonard, 1997, p 57-75.

qu'un type d'écriture analogue puisse y être décelé. Également, le fait que cette œuvre constitue une adaptation qui avait pour fonction de prendre place dans une suite destinée à la salle de concert présentait deux avantages : premièrement, afin de cadrer dans son rôle de pièce autonome, sa structure a été régulée dans une forme A-B-A traditionnelle la rendant plus aisée à analyser et deuxièmement, contrairement à la musique extradiégétique présente dans le film, la partition s'avérait disponible. À cela s'ajoute finalement la grande popularité du thème de Darth Vader qui, pour le lecteur moins familier, facilite certainement le premier contact avec ce répertoire. Ainsi, ces nombreux avantages ont probablement été aussi influents chez les différents auteurs qui seront cités dans ce chapitre, ce qui nous permet peut-être de mieux comprendre pourquoi cette pièce a fait si souvent l'objet de discussions.

Structure formelle du thème

Avant d'entamer la discussion, notons qu'en annexe figure une réduction des mesures 1 à 20 que j'ai moi-même effectuée à partir de la partition officielle. Cette réduction couvre le thème de la pièce, mais l'analyse proposée dans ce chapitre n'abordera pas les quatre dernières mesures qui n'offrent aucun intérêt pour les objectifs définis. Celles-ci ont cependant été conservées dans la réduction afin de respecter la forme du thème. Soulignons également que chaque exemple musical présent dans le corps du texte possède une légende qui indique le compositeur (John Williams), le titre de la pièce (*The Imperial March*), la mention « réduction » ainsi que les numéros des mesures. Lorsque l'exemple provient de l'un des auteurs auxquels je fais référence, la légende en fait mention. Enfin, dans le but d'alléger au maximum les réductions, que ce soit celle fournie en annexe ou celles présentées en exemple dans le corps du texte, les références liées à l'orchestration sont omises. En effet, comme la discussion porte essentiellement sur des observations de nature harmonique, la dimension orchestrale paraît secondaire.

Débutons par quelques observations de base concernant la structure de l'extrait visé (voir tableau 2-i). Le thème de forme binaire A-B est d'abord précédé d'une introduction pouvant être subdivisée en deux segments égaux. Dans ceux-ci, les mesures 3 et 4 divergent des mesures 1 et 2 en insérant une pédale de *sol* ainsi qu'un *la* dans l'accord situé sur les temps 4.

Cette introduction installe essentiellement l'accompagnement harmonique soutenant la partie A du thème qui comprend quatre mesures pouvant être divisées en un antécédent et un conséquent de deux mesures chacun. La section A s'avère également celle qui fait entendre le leitmotiv repris à plusieurs endroits dans le film. La section B, compte huit mesures plutôt que quatre mais tout comme pour la section A, elle est formée d'une structure symétrique regroupant deux sous-segments de quatre mesures. Elle commence par un éloignement du ton principal, effet de développement, et se termine par l'idée cadentielle de la section A, mais sans retour de l'idée de base initiale. Une conclusion de quatre mesures reprend la seconde moitié de l'introduction avant d'ajouter une variation de deux mesures menant à la section centrale de la pièce.

Certains auteurs, notamment Kathryn Kalinak, analysent le thème en forme ternaire A-B-A', mais la cadence rencontrée à la fin de la section B et l'absence de matériaux mélodique dans le segment de quatre mesures qui lui succède me poussent davantage à considérer ces mesures comme une conclusion, voire une *codetta*⁶⁶.

Sections	Subdivisions	Mes. (nb de mes.)
Introduction	A	Mes. 1-2 (2)
	B	Mes. 3-4 (2)
A	A	Mes. 5-6 (2)
	B	Mes. 7-8 (2)
B	A	Mes. 9-12 (4)
	B	Mes. 13-16 (4)
Conclusion	A	Mes. 17-18 (2)
	B	Mes. 19-20 (2)

Tableau 2-i : John Williams, *The Imperial March*, forme du thème (mes. 1 à 20).

⁶⁶ Kalinak, *Settling the Score*, p. 194.

Divergences dans les analyses antérieures

Dans leurs discussions, la plupart des auteurs se concentrent sur la section A en n'effleurant que sommairement la section B du thème qui, comme nous le verrons plus loin, ouvre pourtant la porte à des questions analytiques intéressantes. À travers les différentes visions proposées, autant la mélodie que l'accompagnement ne rencontrent point de consensus tonal. Par exemple, le type d'accord employé à l'accompagnement présente un réel défi analytique puisqu'au-delà de certaines harmonies à trois sons plus faciles à identifier, il évolue en des formes extrêmes allant d'un simple redoublement de fondamentale à un ensemble de notes formant un accord non classé. Cela dit, les principales divergences dans le discours des auteurs ayant abordé cet extrait résident dans l'ambiguïté entourant l'organisation harmonique de ce thème. Pour certains, le thème prend place dans le ton de *mi* bémol majeur alors que pour d'autres il émane plutôt de la tonalité de *sol* mineur, voire même de procédés bitonaux.

Kalinak, qui dans ouvrage *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* a consacré un chapitre entier à l'étude de la trame musicale du film *The Empire Strikes Back*⁶⁷, soulève l'idée de bitonalité alors qu'elle aborde brièvement la deuxième section du thème (mes. 9-16) de la façon suivante :

C'est essentiellement une ligne chromatique descendante qui se développe à partir des notes de la triade en effleurant les sonorités majeure et mineure avant de se résoudre en majeur pour la reprise de la section A. En fait, on pourrait même décrire le leitmotiv de Vader comme bitonal, jouant une ligne mélodique à prédominance majeure contre des accompagnements à prédominance mineure⁶⁸.

Kalinak adhère à l'idée d'une mélodie majeure et suggère plutôt une solution bitonale pour interpréter son rapport avec l'accompagnement qui lui, se veut à « prédominance » mineure. À première vue, l'explication de bitonalité semble difficile à concevoir spécialement parce qu'elle est amenée au moment où il est question de la section B qui, bien qu'elle renferme

⁶⁷ *Ibid.*, p. 184-202.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 194-195 : « It is basically a descending chromatic line which develops out of the notes of the triad and flirts with both major and minor before coming to rest in the major for the reprise to section A. In fact, one might even describe Vader's leitmotif as bitonal, playing a predominantly major melodic line against predominantly minor accompanying parts ».

effectivement du chromatisme en début de phrase, s'articule surtout à partir de notes consonantes avec les accords du plan d'accompagnement. D'ailleurs, même la section A (mes. 5-8) utilise des notes pour la plupart consonantes avec l'accompagnement. La raison qui pousse Kalinak à avancer une telle explication réside sans doute dans son analyse de la section A du thème qu'elle définit en *mi* bémol majeur et qui colle difficilement au contexte harmonique de l'accompagnement.

Dans son discours, l'auteure décrit la mélodie ainsi (voir exemple 2-1) : « Le fondement de cette ligne mélodique est étonnamment simple; l'inversion de l'arpège d'une triade majeure⁶⁹ ».



Exemple 2-1 : John Williams, *The Imperial March*, mélodie, mes. 5 à 8⁷⁰.

L'idée voulant que la mélodie se déploie en *mi* bémol majeur s'avère fort surprenante; il est vrai que si l'on se base sur le motif principal du thème, les notes *mi* bémol, *sol* et *si* bémol sont utilisées extensivement, mais est-ce suffisant pour conclure qu'elles renvoient à la tonalité de *mi* bémol majeur? D'autant plus que la mélodie débute et termine sur la note *sol* non sans générer un certain sentiment de repos, du moins en jouant la mélodie de façon isolée. Autrement dit, s'il s'avérait absolument nécessaire de déterminer une tonalité propre à la mélodie, le ton de *sol* mineur semblerait plus convaincant. D'ailleurs, lorsqu'elle décrit la structure de la mélodie, Kalinak note l'étrangeté de la configuration des intervalles de ce qu'elle considère être un arpège de *mi* bémol majeur :

Même la façon avec laquelle Williams choisit de déployer la triade confond la perception d'une tonalité majeure ou mineure claire. Plutôt que d'arpéger ou de décomposer la triade en une séquence conventionnelle et familière [fondamentale, tierce et quinte] de l'accord, Williams remanie le motif à [tierce, fondamentale, quinte]

⁶⁹ *Ibid.*, p. 194 : « The basis of the melodic line is deceptively simple – an inverted spelling of a major triad ».

⁷⁰ À noter qu'ici il ne s'agit pas de la réduction offerte par Kalinak à la page 195 de *Settling the Score* mais d'une réduction équivalente tirée de la partition officielle : Williams, *Star Wars : Suite for Orchestra*, p 57-75.

avec un retour additionnel à la [tierce]. Ainsi, plutôt que les intervalles attendus de tierce majeure ascendante, de tierce mineure ascendante (donc une quinte ascendante entre les première et dernière notes de l'accord) nous entendons une tierce majeure descendante, une quinte [juste] ascendante et une tierce mineure descendante⁷¹.

Si l'auteure entrevoyait plutôt la mélodie en *sol* mineur, le motif des mesures 5 et 6 débiterait et terminerait sur la tonique et non sur la tierce; une configuration certainement plus courante et probablement plus naturelle. De plus, des huit temps qui constituent ces deux mesures (mes. 5-6), six, soit 75%, sont occupés par la note *sol* alors que l'équivalent d'un temps et demi fait entendre la note *mi* bémol (la somme de deux croches pointées), de quoi douter du pôle de *mi* bémol majeur. Évidemment, la simple proportion de récurrences plus élevée d'une note ne suffirait pas à la définir comme pôle d'attraction, mais dans ce contexte-ci, ce détail peut contribuer à remettre en question l'analyse offerte par Kalinak.

Étonnamment, la présence de la note *ré* sur les trois premiers temps de la mesure 7 ne semble pas avoir installé un quelconque doute dans le raisonnement de l'auteure qui s'exprime comme suit :

Pour retourner à la section A un instant, une fois que le motif basé sur la triade est complété, la mélodie effectue un bond vers la septième note de la gamme, privilégiant l'un des intervalles potentiellement les plus tendus du système tonal⁷².

Cette explication s'avère effectivement déconcertante, car cela voudrait dire que la reprise du motif s'accomplirait en appuyant la septième majeure de façon très assumée sur les trois premiers temps de la mesure 7 et qu'une résolution s'effectuerait sur le temps le plus faible de la mesure. Encore une fois, dans un contexte différent une telle analyse pourrait être possible, mais si nous avons à choisir entre celle-ci et une explication qui envisage le *ré* comme le cinquième degré d'une gamme de *sol* mineur, non seulement la répétition de ce degré au début

⁷¹ Kalinak, *Settling the Score*, p. 194 : « Even the way Williams chooses to spell out the triad confounds a clear major or minor tonality. Instead of spelling, or breaking down the triad into the conventional and familiar pattern of bottom note, middle note, and top note in the chord, Williams shuffles the pattern to middle note, bottom note, top note, with a return to the middle note once again. Thus instead of the expected intervals of an ascending major third, an ascending minor third (and an ascending fifth between the first and the last notes of the chord) we hear a descending major third, an ascending fifth, and a descending minor third ».

⁷² *Ibid.*, p. 195 : « To return to the A section for a moment, after the motif based on the triad is completed, the melody leaps to the seventh tone of the scale, privileging one of the most potentially disturbing intervals in the pitch system ».

de la reprise du motif paraîtrait plus conventionnelle, mais en plus, on y constaterait un lien beaucoup plus fort avec le *sol* qui ouvre le premier motif soit celui d'une tonique et de son cinquième degré. Donc, d'une part, l'analyse s'avèrerait plus acceptable localement et d'autre part, elle offrirait globalement davantage de cohésion.

Cela dit, le passage qui suit dans le texte de Kalinak laisse perplexe, car dans ce dernier elle semble contredire son idée de définir *mi* bémol majeur en tant que ton de la mélodie au profit de *sol* mineur (voir exemple 2-2) :

Le prélude du thème de Vader est présenté ici : une série d'intervalles ascendants consistant en deux sixtes mineures et deux septièmes majeures. Chacun de ces intervalles crée une tension à travers son instabilité dans le système tonal, spécialement la septième qui appelle la note de tonique débutant le leitmotiv de Vader⁷³.

Introduction

Exemple 2-2 : John Williams, *The Imperial March*, réduction, mes. 1-4.

Dans ce passage, l'auteure réfère aux quatre mesures d'introduction de la pièce qui précèdent l'entrée de la mélodie. Lorsqu'elle désigne les septièmes majeures qui appellent la tonique débutant le leitmotiv de Darth Vader, il est question d'un *fa* dièse menant vers *sol*. Donc, dans ce contexte, Kalinak perçoit effectivement le *sol* comme tonique, mais il semble que par la suite, lorsqu'elle isole la mélodie et y décèle les trois notes de l'arpège de *mi* bémol majeur qui, de surcroît, se suivent dans la mélodie, elle choisisse plutôt d'établir celle-ci en *mi* bémol.

⁷³ *Ibid.*, p. 197 : « The prelude to Vader's theme is heard here : a series of ascending intervals consisting of two minor sixths and two major sevenths. Each of these intervals creates tension through its instability in the tonal system, especially the seventh which beckons the tonic note which begins Vader's leitmotif »

Normalement, la mélodie et l'accompagnement définissent conjointement le contexte harmonique. Dans ce cas-ci, il devient encore plus difficile de trouver un *mi* bémol majeur au sein du plan d'accompagnement; on y repère par contre une triple octave de la note *sol* sur les trois premiers temps des mesures 1 à 7 qui devient un *sol* mineur sur le troisième temps de la mesure 8. On note aussi la présence d'un accord de *mi* bémol mineur sur les temps 4 des deux premières mesures et à la première moitié de la mesure 8⁷⁴. Par la suite, les derniers temps des mesures 3 à 7 posent un défi additionnel à l'identification harmonique et pour cette raison, ce sujet sera abordé plus loin. Kalinak note, elle aussi, la présence d'accords mineurs et décrit le plan d'accompagnement comme suit : « Mais l'accompagnement, spécialement aux cordes, est, de façon prédominante, mineur ce qui confond la perception de la tonalité⁷⁵ ». Donc, le mode majeur qu'elle avait avancé pour la mélodie ne se retrouve évidemment pas dans l'accompagnement qui, comme elle le mentionne, revêt davantage une sonorité mineure.

Chez cette auteure, les conclusions analytiques s'avèrent discutables et malgré l'espace qui y est consacré, le thème de Darth Vader demeure traité de façon assez superficielle. Au mieux, Kalinak tente de définir globalement le ton d'une partie de la pièce sans toutefois proposer une analyse harmonique précise. Ce faisant, il s'avère évident que l'objectif de l'auteure ne réside pas dans une compréhension détaillée du langage musical employé, mais plutôt dans une observation des liens possibles entre la musique et le personnage de Darth Vader.

Curieusement, l'auteur suivant, Bill Joseph Poché, propose dans son mémoire une analyse harmonique qui, dans son cas, établit un *mi* bémol majeur non pas à la mélodie, mais au plan d'accompagnement des mesures 1 à 8 :

Bien que centrée sur la tonalité, la musique est ambiguë à l'égard d'un ton particulier. Par exemple, Williams commence le mouvement avec un motif d'accompagnement isométrique qui est construit à partir de la première inversion de la triade de *mi* bémol

⁷⁴ Soulignons que le *mi* bémol mineur est obtenu en considérant le *fa* dièse comme l'enharmoine de *sol* bémol. Cela dit, à l'audition la présence simultanée des notes *mi* bémol, *fa* dièse et *si* bémol peut difficilement être perçue autrement que comme un *mi bémol* mineur.

⁷⁵ Kalinak, *Settling the Score* p. 194 : « But the accompaniment, especially the strings, is predominantly minor, which confuses perception of tonality ».

majeur; elle devient rapidement un polyaccord avec l'insertion d'une harmonie de *fa* dièse mineur (sans la quinte)⁷⁶.

Contrairement à Kalinak, Poché n'affirme pas aussi clairement que la mélodie prend place en *mi* bémol majeur, mais, fait étonnant, il soutient que la triple octave de *sol* qui revient aux trois premiers temps des mesures 1 à 7 ne représente en fait que la tierce d'un *mi* bémol majeur qui se complèterait sur le quatrième temps. Et comme l'accord situé au temps 4 inclue un *fa* dièse dès la mesure 1, puis un *la* à partir de la mesure 3, Poché conclue à la présence d'un polyaccord constitué de *mi* bémol majeur et *fa* dièse mineur. Il est surprenant que le *sol* soit simplement analysé comme une tierce considérant tout l'espace qui lui est accordé et qu'il soit clairement exprimé sous forme de *sol* mineur à la mesure 8. Il en va de même avec le *mi* bémol mineur qui est énoncé dès les deux premières mesures (si ce n'est du *fa* dièse qui incarne l'expression enharmonique du *sol* bémol) et qui revient au début de la mesure 8. Finalement, ce qui s'avère particulièrement problématique dans l'analyse harmonique de Poché est qu'elle sous-entend qu'aucun changement harmonique n'aurait lieu durant les sept premières mesures et qu'il ne s'agirait en fait que de la prolongation d'un accord de *mi* bémol majeur dont la position et la composition se transforment sur les quatrièmes temps en incorporant une seconde harmonie soit *fa* dièse mineur. D'ailleurs, cette seconde harmonie serait, selon Poché, génératrice de deux accords dans la seconde partie du thème (voir exemple 2-3) : « Dans la seconde période, les harmonies du ton de *fa* dièse mineur (*do* dièse mineur, *ré* dièse mineur) sont aperçues durant les seconde et troisième mesures de chacune des phrases (b, b')⁷⁷ ».

⁷⁶ Poché, *Musical Content and Thematic Process in the Star Wars Concert Suite of John Williams*, p. 79 : « Although tonally centered, the music is ambiguous in reference to a specific key. For example, Williams begins the movement with an isometric accompaniment pattern that is built upon a first-inversion, E b major triad; it quickly becomes polychordal with the insertion of an F# minor harmony (without the fifth) ».

⁷⁷ *Ibid.* : « In the second period, F# minor harmonies (C#m, D#m) are found during the second and third measures of both phrases (b, b') ».

b

b'

Exemple 2-3 : John Williams, *The Imperial March*, réduction accompagnement, mes. 9-16⁷⁸.

Donc, même si les mesures 9 et 12 ainsi que 13 et 16 sont constituées d'octaves de *sol* et, par extension, d'un accord de *sol* mineur, selon cette explication, les mesures 10-11 ainsi que 14-15 s'extirperaient de ce pôle tonal. Certes, le *do* dièse mineure engendre une rupture harmonique ou du moins une surprise, mais comme le fait remarquer Poché en note de bas de page, le *ré* dièse mineur qui suit incarne l'équivalent enharmonique de *mi* bémol mineur qui, à défaut d'être reconnu aux mesures 1 à 7, ne peut être contesté au début de la mesure 8. De ce fait, seul l'accord de *do* dièse mineur représenterait une nouvelle couleur harmonique par rapport à l'ensemble des accords qui ont été employés précédemment. D'expliquer la présence de cet accord par un déplacement aussi bref vers une autre tonalité semble discutable surtout parce que le premier ton serait représenté essentiellement par un seul et même accord aux mesures 9 et 12 ainsi que 13 et 16 alors que le *ré* dièse des mesures 11 et 15 se trouverait commun aux deux tons. À la rigueur, l'accord de *do* dièse mineur pourrait être perçu à titre d'emprunt provenant d'une autre tonalité, mais un changement de ton tel qu'exprimé par Poché semble exagéré, d'autant plus qu'il est question du passage d'un segment fondé sur

⁷⁸ Cette réduction provient de moi et non de Poché qui n'en fournit aucune.

l'accord de *mi* bémol majeur vers le ton de *fa* dièse mineur; deux espaces harmoniques particulièrement éloignés.

Ultimement, le point le plus problématique de cette analyse provient du fait qu'elle n'entrevoit toujours pas le *sol* (par extension, *sol* mineur) comme pôle dominant même s'il débute et termine les phrases (mes. 9 et 12, 13 et 16). Par contre, un autre auteur du nom de Jérôme Rossi aborde bel et bien le thème avec *sol* mineur comme tonalité de référence :

Dans ce thème, le compositeur substitue à l'accord de dominante (*ré* - *fa*[#] - *la* en *sol* mineur) un accord mineur sur le sixième degré (*mi*^b - *sol*^b - *si*^b) puis un agrégat (*la*/*si*^b /*mi*^b/*sol*^b). La parenté de ces deux accords substitutifs est la présence d'un *sol*^b, enharmonie de *fa*[#], sensible de *sol* mineur⁷⁹.

Pour lui, l'accord de *mi* bémol mineur permet de réinterpréter le *sol* bémol de la mélodie en *fa* dièse. On peut ajouter que cette explication implique également de centrer le thème sur le *sol* qui d'une part s'avère récurrent dans une proportion écrasante face aux autres notes et d'autre part, se retrouve aux articulations névralgiques des phrases (début et fin de motif ainsi que de phrase)⁸⁰. Par contre, l'idée de la substitution de l'accord de dominante par un sixième degré, bien qu'originale et ingénieuse semble tout de même engendrer certaines questions dont la plus importante s'avère : les fonctions harmoniques conventionnelles représentent-elles à elles seules le fondement sur lequel cette pièce prend place? Il semble indéniable que le pôle de *sol* mineur est effectivement le point d'attraction de la mélodie et des accords, mais est-ce suffisant pour définir le ton de *sol* mineur? D'autant plus que, de tous les accords présents à travers les mesures 1 à 16, seuls le *sol* mineur et le *mi* bémol majeur (m. 12-13) peuvent réellement être situés dans cette échelle. Même avec un point de vue diatonique qui envisagerait une explication modale, la plupart des accords seraient extérieurs à un mode ayant *sol* comme fondamentale. Voilà donc un détail fort contrariant pour l'analyse harmonique.

Le second point de Rossi concernant l'agrégat composé des notes *la*, *si* bémol, *mi* bémol et *sol* bémol amène également un questionnement. En effet, Rossi n'a pas écrit *fa* dièse, mais *sol*

⁷⁹ Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams », p. 120.

⁸⁰ Il convient de souligner que l'accord de *mi* bémol mineur contient déjà un *fa* dièse à la place du *sol* bémol.

bémol bien que ce soit pourtant un *fa* dièse qui figure dans la partition officielle. Donc, il s'avère fort possible que l'auteur ait tout simplement converti le *fa* dièse en *sol* bémol, voyant un accord de *mi* bémol mineur sur les temps 4 des mesures 1 et 2. Dans ce cas, pourquoi à partir de la mesure 3, au moment où un *la* est ajouté, l'accord de *mi* bémol mineur a-t-il disparu au profit d'un agrégat? Certes, la sonorité de l'accord change et en plus, sa basse devient une pédale dissonante de *sol* naturel, mais est-ce que l'accord de *mi* bémol mineur est remplacé pour autant? Cette question sera reprise plus loin dans mon analyse personnelle.

Un dernier auteur, Peter Larsen, aborde très brièvement *The Imperial March* et fournit ce qui semble provenir de sa propre réduction des mesures 5 à 8 (voir exemple 2-4) : « La marche qui signale la présence de Darth Vader ainsi que les malveillantes troupes impériales [...] est basée sur une série d'accords mineurs déconnectés les uns des autres – *sol* mineur | *mi* bémol mineur | *do* dièse mineur⁸¹ »



Exemple 2-4 : John Williams, *The Imperial March*, réduction suggérée par Peter Larsen.

Étonnamment, même si cette réduction s'avère fort simple et qu'elle présente quelques divergences avec la partition réelle, elle possède tout de même l'avantage d'offrir une interprétation beaucoup plus intuitive et crédible que les précédentes. Ces dernières se sont vues distraites par des détails qui semblent avoir détourné leur attention des éléments fondamentaux de la pièce. La réduction de Larsen traduit beaucoup mieux la nature harmonique de la section A qui oscille entre les accords de *sol* mineur et *mi* bémol mineur bien que ceux-ci ne sont pas exprimés aussi simplement. La répartition des accords à travers les mesures présente cependant certaines divergences. D'abord, la première mesure est harmonisée par *sol* mineur même si dans la pièce ce ne sont que des octaves (le mode mineur

⁸¹ Peter Larsen, *Film Music*, traduit de l'allemand par et John Irons, London, Reaktion Books, 2007, p. 171 : « The march that signals Darth Vader and the evil Imperial stormtroopers, on the other hand, is based on a series of disconnected minor chords – Gm | E^bm | C[#]m ».

du *sol* est sous-entendu). De plus, à la seconde mesure le *mi* bémol mineur revient dès le temps 2 ce qui diffère avec la pièce; le plan harmonique reste sur *sol*. Il faut tout de même admettre que le retour à *mi* bémol mineur à cet endroit semble très intuitif et qu'il serait compréhensible que, pour des fins de réduction, Larsen ait choisi d'harmoniser les notes *mi* bémol et *si* bémol par un accord de *mi* bémol mineur. D'ailleurs, en consultant la suite de la partition, on constate que plus loin le thème est bel et bien harmonisé de la sorte, quoique dans une autre tonalité. C'est notamment le cas des mesures 49 et 61 qui ne feront cependant pas l'objet d'étude dans ce texte-ci. À la mesure 3, Larsen demeure conséquent avec lui-même et harmonise la note *sol* de la mélodie par un accord de *sol* mineur. Concernant le *do* dièse mineur que l'auteur ajoute à sa progression harmonique, bien qu'elle ne soit pas représentée dans son exemple, il est logique de croire qu'il fait référence à la seconde partie du thème sans cependant développer ce point.

Nouvelle analyse inspirée des théories néo-riemanniennes : section A

Voici maintenant ma propre analyse qui se différencie de celles qui ont été proposées et qui pourrait apporter certaines solutions aux problèmes soulevés précédemment.

Larsen a offert une réduction de la première partie très intéressante avec son oscillation entre les accords de *sol* mineur et *mi* bémol mineur. Lorsqu'on s'y arrête, ces deux accords présentent une configuration particulière soit l'enchaînement d'accords à trois sons de même mode ayant un intervalle de tierce majeure entre leur fondamentale. Dans son ouvrage *Audacious Euphony*, Richard Cohn discute longuement de ce rapport harmonique où il distingue un ensemble de caractéristiques uniques. Il remarque qu'en contexte de conduite de voix parcimonieuse, le passage d'un accord à l'autre implique une note commune ainsi que deux notes se déplaçant par seconde mineure dans un mouvement contraire ce qui génère une conduite de voix symétrique⁸². J'ajouterai à son observation que, lorsque le mode des deux accords s'avère mineur, la tierce de celui dont la fondamentale est située à la tierce majeure inférieure se retrouve un demi-ton sous la fondamentale de l'autre accord, d'où l'impression de sensible que relève Rossi.

⁸² *Ibid.*, p. 21.

Au-delà du simple enchaînement d'accords, Cohn associe l'échelle hexatonique (structure : $\frac{1}{2}t$ - $1\frac{1}{2}t$ - $\frac{1}{2}t$ - $1\frac{1}{2}t$ - $\frac{1}{2}t$ - $1\frac{1}{2}t$) à ce type de rapport⁸³. En effet, une échelle hexatonique construite sur *sol* permet sans problème d'intégrer les notes formant les accords de *sol* mineur ainsi que *mi* bémol mineur et, en repérant cette échelle dans un *Tonnetz* (voir figure 2-1), on constate que seule la note *si* ne figure pas dans l'un des deux accords⁸⁴. On peut donc envisager que cette musique puisse s'expliquer à l'extérieur d'un cadre traditionnellement tonal ce qui n'empêcherait pas la réduction de Larsen de même que l'impression de sensible générée par la tierce du *mi* bémol mineur de cohabiter dans une échelle hexatonique.

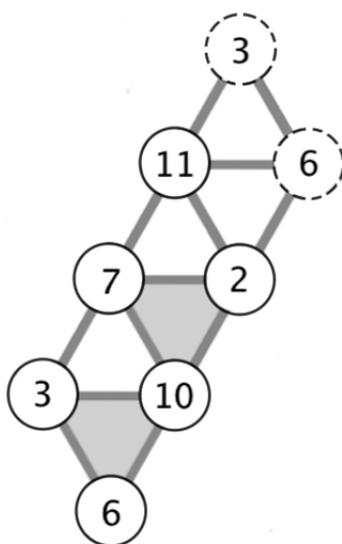


Figure 2-1 : *Tonnetz* de l'échelle hexatonique incluant les accords *mi* et *sol* mineurs.

Cela dit, pour en arriver à une telle conclusion, il a fallu laisser de côté plusieurs éléments qui ne doivent pas être ignorés indéfiniment et qui risquent de nuancer ce raisonnement. D'abord, pour la section A il convient de souligner que l'accord de *sol* mineur n'est réellement entendu de façon complète qu'à la mesure 8; au cours des sept premières mesures, seule une triple octave est jouée sur les trois premiers temps de chacune de celles-ci. Ce n'est cependant pas le détail le plus problématique, car le fait que l'accord soit incomplet n'ébranle pas la thèse de

⁸³ *Ibid.*, p. 20.

⁸⁴ À titre de rappel, dans le cas qui nous concerne, cette échelle hexatonique est formée des notes *mi* bémol, *sol* bémol, *sol*, *si* bémol, *si* et *ré*. Cela dit, afin de faciliter la discussion en contexte d'enharmoine, les classes d'intervalles seront désormais utilisées. Ainsi, l'échelle hexatonique mentionnée précédemment deviendra [2,3,6,7,10,11].

l'échelle hexatonique et il s'avère très plausible que l'usage de cette triple octave en alternance avec un accord plus fourni sur les temps 4 ne soit en fait qu'un procédé d'écriture destiné à créer un contraste harmonique. À partir de la mesure 3, s'ajoute également la présence d'une pédale de *sol* qui introduit une tension dans l'accord du quatrième temps en dissonant avec le *fa* dièse. Par contre, ici aussi l'hypothèse de l'échelle hexatonique ne se retrouve pas compromise.

Là où l'explication se trouve mise à l'épreuve, c'est lorsque l'on considère la présence du *la* qui, à partir de la mesure 3, se greffe à l'accord du quatrième temps. Ce *la* a porté Rossi à parler d'un agrégat et Poché à y voir un polyaccord constitué de *mi* bémol majeur et *fa* dièse mineur sans quinte. D'autres explications basées sur une analyse relativement conventionnelle pourraient aussi être envisagées. Par exemple, l'ajout du *la* sur le quatrième temps pourrait être considéré comme l'insertion d'une broderie dissonante du *sol* ou encore, en reprenant l'idée de polyaccord amenée par Poché, il pourrait s'agir d'un *mi* bémol mineur additionné d'un accord de *fa* dièse non pas mineur, mais de septième degré diminué dépourvu de sa quinte (*do*). On pourrait même envisager une explication fonctionnelle où le *mi* bémol mineur enrichi d'un *la* représenterait en fait un accord de dominante sans fondamentale. Dans ce cas, la fondamentale et la septième seraient absentes de l'accord et le *mi* bémol ainsi que le *si* bémol incarneraient respectivement une neuvième mineure et une treizième mineure. De plus, les notes *fa* dièse et *la* trouveraient toutes deux une véritable résolution dans le retour à la triple octave de *sol* qui a lieu sur le premier temps de la mesure suivante. Donc, devant ce raisonnement on pourrait conclure que le *mi* bémol suggéré aux mesures 1 et 2 n'est en fait qu'un substitut d'accord de dominante et que l'arrivée du *la* à partir de la mesure 3 révèle sa vraie nature en ajoutant une tension à l'accord. Dans ce cas, l'interprétation de Rossi suggérant que le caractère ambigu de l'accord de *mi* bémol mineur s'avère être un substitut de l'accord de dominante pourrait être conservée aux mesures 3 et 4 plutôt que d'y voir un agrégat. Est-ce donc dire que le raisonnement fondé sur l'échelle hexatonique ne tient plus la route? J'en doute, car on pourrait admettre localement une explication fonctionnelle qui conviendrait aux mesures 1 à 7, mais dès la mesure 8 la situation redeviendrait ambiguë et la section B ajouterait encore plus d'incohérence. Se pourrait-il alors que différents principes s'affrontent

ou mieux, se superposent? Ainsi, les références fonctionnelles pourraient possiblement cohabiter avec d'autres mécanismes harmoniques.

À mon avis, il faut tenir compte du contexte dans lequel survient cet accord. D'abord, on remarque que, mis à part la mesure 8 qui conclut la première partie du thème, chacune des mesures comporte une répartition du rythme harmonique « 3 + 1 » qui positionne une triple octave de *sol* sur les trois premiers temps et un autre accord plus fourni sur les temps 4 (voir exemple 2-5). La régularité de cette configuration crée une anticipation chez l'auditeur et comme les mesures 1 et 2 font entendre un accord de *mi* bémol mineur en position fondamentale sur les quatrièmes temps, on doit se demander si l'introduction d'un *la* à partir de la mesure 3 est suffisante pour effacer l'impression de *mi* bémol mineur établie aux deux premières mesures. De plus, c'est également *mi* bémol mineur qui revient à la mesure 8 pour conclure la section A, donc sa présence à la fois en ouverture et en fermeture de section raffermi son importance harmonique et formelle. Pour toutes ces raisons, je ne crois pas que l'arrivée du *la* à la mesure 3 élimine la nature de l'accord de *mi* bémol mineur. Par contre, on doit reconnaître que ce *la* dissonne considérablement contre la quinte *si* bémol d'autant plus qu'il est placé à la seconde mineure inférieure sous celle-ci. D'ailleurs, n'est-ce pas là une indication de la volonté d'en faire une note déstabilisante qui accentue le contraste entre l'accord du quatrième temps et la triple octave qui prime sur les trois premiers? Et sans vouloir aller trop loin dans cette discussion, on peut tout de même souligner que les trois notes de l'accord de *mi* bémol mineur sont situées au-dessus, d'abord de la pédale dissonante de *sol*, mais également du *la*. En d'autres mots, le *la* n'étant pas positionné au-dessus de l'accord ou à l'intérieur de celui-ci joue un rôle déstabilisant dans les fondations de l'accord plutôt que celui d'un simple ajout de couleur au sein de l'accord.

Introduction

1 $\text{♩} = 112$

3

Section A

5

7

Exemple 2-5 : John Williams, *The Imperial March*, réduction accompagnement, mes. 1-8.

Ce raisonnement suggère donc que les huit mesures de la première partie oscillent effectivement entre les accords de *sol* mineur et *mi* bémol mineur comme le montre l'exemple de Larsen. Une question subsiste tout de même, si ces deux accords accompagnent l'ensemble de la section A et qu'ils sont tous deux issus d'une échelle hexatonique, d'où provient le *la* étranger à cette échelle aux mesures 3 à 7? En fait, le *la* établit plutôt un lien octatonique avec l'accord de *mi* bémol mineur (voir figure 2-2)⁸⁵.

⁸⁵ Notons ici qu'il est question de lien s'inscrivant dans l'axe octatonique et non d'une échelle octatonique proprement dite.

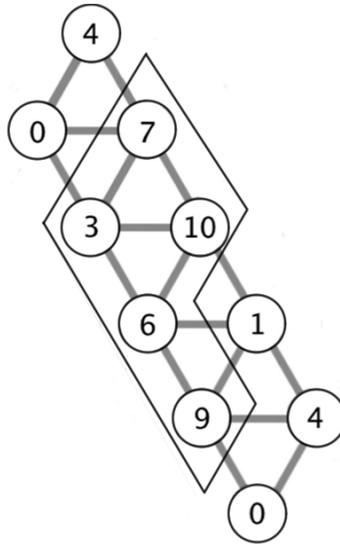


Figure 2-2 : Tonnetz de l'axe octatonique dans lequel se situe l'accord de *mi* bémol mineur additionné d'un *la* et sur pédale de *sol*.

À cela s'ajoute un détail subtil, lorsque le *la* est présent dans l'accord de *mi* bémol mineur (mes. 3 à 7), l'accord de *sol* mineur avec lequel il alterne est représenté uniquement par sa fondamentale alors qu'à la mesure 8, soit exactement au moment où le *sol* mineur devient complet, l'accord de *mi* bémol mineur est dépourvu de ce *la*. Il semble que sur le plan de l'accompagnement il y ait un pivotement passant de l'axe octatonique aux mesures 3 à 7 à l'axe hexatonique à la mesure 8 (voir figure 2-3). De plus, cette manœuvre respecte les notes de chacun des axes de manière à ne pas employer simultanément les hauteurs exclusives à l'un ou l'autre de ceux-ci.

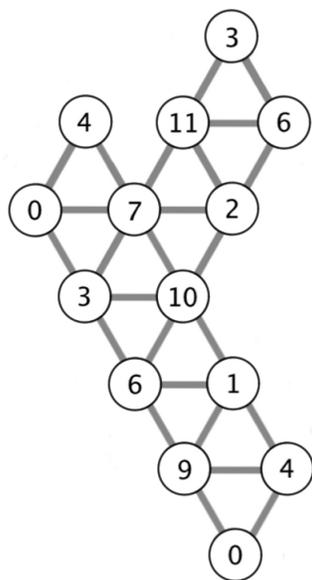


Figure 2-3 : *Tonnetz* représentant le point de jonction des axes hexatonique et octatonique.

Cependant, le *Tonnetz* décrit uniquement ce qui se produit sur le plan harmonique, car la mélodie fait exception en jouant un *ré* à la mesure 7, ce qui la positionne dans l'axe hexatonique. D'ailleurs, on constate que la mélodie emploie exclusivement, mais en totalité, les notes formant les accords de *mi* bémol mineur et *sol* mineur (voir figure 2-4).

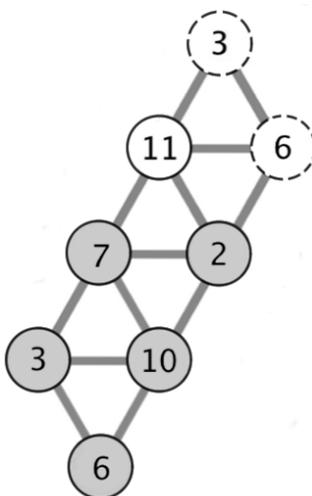


Figure 2-4 : *Tonnetz* représentant les notes de la mélodie aux mesures 5 à 8.

Toutefois, ce *ré* extérieur à l'échelle octatonique n'est pas joué en même temps que l'accord de *mi* bémol mineur ce qui réduit la disparité scalaire qui aurait pu en ressortir.

En ayant redéfini le schéma harmonique des mesures 1 à 8, l'analyse de la mélodie prend une tournure bien différente de ce que Kalinak a proposé. En effet, la mélodie devient alors constituée quasi uniquement de consonances avec l'accompagnement ce qui, selon moi, offre une cohérence analytique supérieure et contraire à l'idée de bitonalité avancée par Kalinak. Le rôle du *sol* comme pôle s'avère aussi plus logique; il débute et termine à la fois le motif principal aux mesures 5 et 6 en plus de conclure la section A à la fin de la mesure 8. Même le *ré* qui commence la mesure 7 a davantage de sens en tant que cinquième degré reprenant le motif entamé par *sol* à la mesure 5. Il est vrai que le début de la mesure 6 pourrait poser un défi analytique, mais dans ce cas, la réponse la plus solide serait que, pour la première occurrence du thème (mes. 1 à 8), le compositeur a choisi de ne pas harmoniser ce temps. Cela dit, lorsque l'on observe les récurrences ultérieures du thème, par exemple aux mesures 49 ou 61, on constate qu'à ces endroits, le second temps est harmonisé comme le suggère Larsen, mais dans des tons différents en raison de modulations.

En somme, l'essentiel du plan d'accompagnement de cette première section se déroule dans un axe octatonique alors que la mesure 8 se situe plutôt dans un axe hexatonique partageant les classes 3, 6, 7, 10. Le jeu entre la présence d'un *la* ou un *ré* permet de passer d'un axe à l'autre. La seule exception à ce principe étant le *ré* à la mélodie de la mesure 7 qui n'est toutefois pas entendu simultanément avec le *la*. D'ailleurs, si ce n'était de la présence du *la* dans l'accord de *mi* bémol mineur, l'ensemble de ce thème serait compris dans un unique axe hexatonique. L'ingéniosité dans cette partie réside donc dans l'alternance du *la* et du *ré* qui confond les sonorités scalaires et génère une ambigüité harmonique autour d'une progression d'accord qui s'avère pourtant simple au départ.

Pour passer à la section B qui évolue dans un autre ensemble d'axes, deux dyades sont utilisées sur le temps 4 de la mesure 8 : *do* bémol – *mi* bémol [11,3] et *ré* bémol – *fa* [1,5] (voir exemple 2-5 et figure 2-5). La première des deux dyades complète finalement l'axe hexatonique en faisant entendre pour l'unique fois de la section A la classe 11 et ensuite, une

transposition à la seconde majeure supérieure de la dyade marque le passage vers le prochain axe octatonique [1-2-4-5-7-8-10-11].

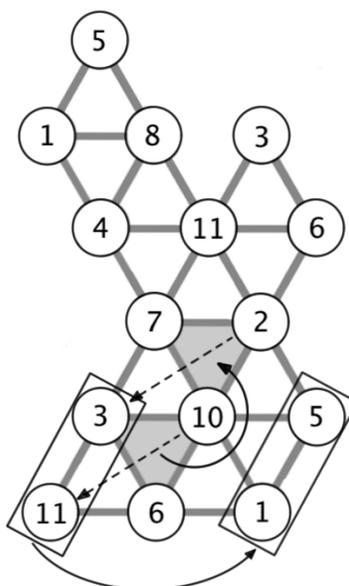


Figure 2-5 : Tonnetz représentant le passage de la partie A à B.

Nouvelle analyse inspirée des théories néo-riemanniennes : section B

La section B, comme il l'a été mentionné précédemment, est constituée de deux sous-sections dont la seconde consiste en une variation de la première. Pour cette raison, je me pencherai d'abord sur la sous-section initiale qui comprend les mesures 9 à 12 (voir exemple 2-6).

Section B

9

11

Exemple 2-6 : John Williams, *The Imperial March*, réduction, mes. 9 à 12.

Le premier point auquel il faut s'attarder concerne les accords employés dans le plan d'accompagnement. De tous les accords présents dans les mesures 9 à 12, seul le *do* dièse mineur (mes. 10) amène une nouvelle sonorité par rapport à la section A (mes. 1 à 8). Il est vrai qu'une triade de *mi* bémol, cette fois-ci majeure, s'avère également présente à la mesure 12, mais son rôle d'extension de l'harmonie de *sol* mineur en fait un cas différent comme nous le verrons un peu plus loin. Mis à part les triades *do* dièse mineure, *mi* bémol majeure et le *sol* mineur, il ne reste que celle de *ré* dièse mineur à la mesure 11 qui incarne l'équivalent enharmonique de *mi* bémol mineur, un accord employé amplement dans la première section. Conséquemment, la triade de *do* dièse constitue l'unique couleur harmonique originale des mesures 9 à 12.

Gardons en tête ce détail et voyons maintenant la répartition des accords à travers ces quatre mesures ainsi que leur représentation sur un *Tonnetz* (voir figure 2-6). De façon générale, on retrouve un accord par mesure, mais la mesure 12 représente une exception. En effet, elle contient un accord de *mi* bémol majeur qui prolonge l'accord de *sol* mineur situé sur les temps 1, 3 et 4 (l'oscillation est illustrée par une paire de flèches circulaires pointillées dans le *Tonnetz*). Cela dit, comme le *mi* bémol majeur n'apparaît que brièvement au second temps et

qu'il harmonise les notes *sol* et *si* bémol de la mélodie également présentes dans la triade de *sol* mineur, il s'avère tout à fait raisonnable de considérer cet accord comme une broderie du *sol* mineur qui domine la mesure. Ainsi, une quadruple octave de *sol* (sous-entendue *sol* mineur) entame la phrase à la mesure 9 puis mène à *do* dièse à la mesure 10. Dans le *Tonnetz* de la figure 2-6, les broderies appliquées aux notes *do* dièse et *sol* dièse sont représentées par des flèches pointillées à deux pointes. Par la suite, la mesure 11 fait entendre *ré* dièse mineur (enharmonie de *mi* bémol mineur) avant de conclure le premier segment sur le retour de *sol* mineur. Donc, en écartant les gestes de prolongation, on peut affirmer que la progression harmonique passe par deux accords distincts et revient à son point de départ.

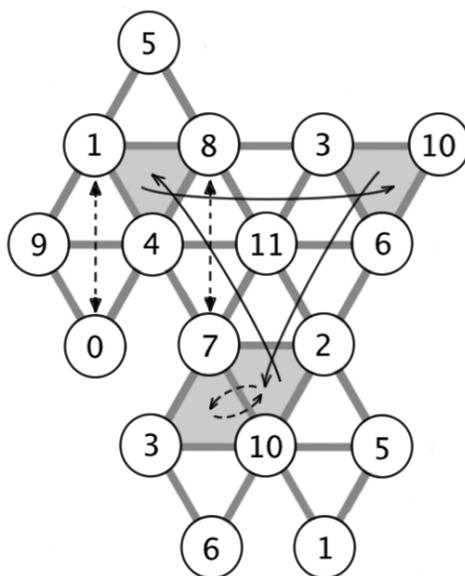


Figure 2-6 : *Tonnetz* représentant les mesures 9 à 12.

Dans le *Tonnetz*, on remarque d'abord que chacun des trois axes est employé à une reprise. De plus, comme l'arrivée du *do* dièse mineur établit un élément harmonique nouveau, les axes octatonique et diatonique qui mènent vers cet accord constituent ce qui distingue cette section de la première. En effet, si nous mettons de côté ces deux axes, on constate que l'espace hexatonique restant [2,3,6,7,10,11] qui inclut le *ré* dièse mineur et le *sol* mineur est en réalité le même qui était exploité aux mesures 1 à 8. Concrètement, le *Tonnetz* permet d'apprécier le fait que les axes octatonique et diatonique génèrent maintenant eux aussi un enchaînement harmonique avec l'ajout du *do* dièse mineur. En effet, dans la section A la progression était

réservée à l'axe hexatonique tandis que l'axe octatonique était utilisé uniquement pour enrichir l'accord de *mi* bémol mineur et non pour induire un mouvement entre les fondamentales de deux accords.

L'avantage d'une telle explication par rapport à celle de Poché qui tente d'analyser les accords selon une approche fonctionnelle hiérarchisant les harmonies dans des gammes est qu'ici, en employant plutôt un concept d'axes référant à des espaces, l'observation se base sur le mouvement entre les éléments. Ainsi, l'analyse ne se limite plus au cadre d'une échelle et permet de qualifier des enchaînements qui, dans une approche traditionnelle, se voyaient souvent classés dans la grande boîte des progressions « non fonctionnelles⁸⁶ ».

Sur le temps 4 de la mesure 10, la présence d'un accord de broderie sert à harmoniser la note *do* de la mélodie qui prend place dans un mouvement conjoint chromatique unissant la consonance *do* dièse qui le précède au *si* bémol, aussi consonant, qui débute la mesure 11⁸⁷. Donc, à l'extérieur de notes de passages chromatiques présentes sur les temps 4 des mesures 9 et 10 ainsi que de deux broderies sur les temps 1 des mesures 10 et 11, les notes de la mélodie sont issues de l'arpège des accords joués au plan d'accompagnement. Conséquemment, on observe, ici aussi, une concordance harmonique entre la mélodie et les accords, ce qui écarte la bitonalité.

La seconde section regroupant les mesures 13 à 16 reprend la progression d'accords du premier segment, mais en y incluant certaines substitutions harmoniques (voir exemple 2-7).

⁸⁶ Au sujet des phénomènes non fonctionnels, voir Rossi, « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams », p. 121-122.

⁸⁷ L'accord de *do* dièse revient sur la seconde moitié du temps, car le *si* à la mélodie, moins dissonant que le *do* naturel, devient la septième mineure du *do* dièse mineur.

Exemple 2-7 : John Williams, *The Imperial March*, réduction accompagnement, mes. 13 à 16.

D'abord, on remarque la présence d'un accord de *mi* bémol majeur qui, en raison de ses deux notes qui sont communes à l'accord de *sol* mineur, se substitue à celui-ci aux deux premiers temps de la mesure 13. Le *do* dièse revient à la mesure 14, mais l'accord de broderie de la première moitié du temps 4 est retiré pour laisser place à un frottement entre la note *do* de la mélodie (doublée dans le plan d'accompagnement) et l'accord de *do* dièse mineur. Une variation se produit aussi sur le dernier temps de la mesure 15; plutôt que d'entendre l'accord de *ré* dièse mineur durant toute la mesure, un changement de position dans l'accord s'opère et un *do* se glisse à la basse. Conséquemment, l'accord devient, avec certaines enharmonies, un *do* mineur 7 bémol 5 qui prolonge le *ré* dièse mineur en y ajoutant une note issue de l'axe octatonique⁸⁸.

Le *Tonnetz* de la figure 2-7 représente le cheminement harmonique des mesures 13 à 16. L'astérisque y indique le point de départ soit un *mi* bémol majeur qui se déplace vers l'accord de *sol* mineur. Vient ensuite le *do* dièse mineur situé à l'extérieur de l'axe hexatonique dans lequel se trouve l'ensemble des autres accords. Le *ré* dièse mineur qui suit marque le retour à l'espace hexatonique, mais la triade s'étend provisoirement dans un axe octatonique en faisant entendre le *do* qui la transforme en un *do* mineur 7 bémol 5. Le retour à *sol* n'inclut, cette fois-

⁸⁸ On peut également considérer le rôle du *do* d'un point de vue formel, tonal et de la conduite des voix où il occupe alors une position importante. En effet, étant à la basse, il participe à un mouvement d'arpégiation descendant, *ré* dièse – *do* – *sol* (ou *mi* bémol – *do* – *sol* par enharmonie) en plus de former un mouvement de quarte (*do* – *sol*) en fin de phrase suggérant du même coup une cadence plagale au début de la mesure 16. Cette dernière se voit enrichie par des notes empruntées à la dominante, en particulier la sensible *fa* dièse. De plus, l'ensemble des notes de cet accord peut être assimilé à une dominante (*do* est la septième, *mi* bémol la neuvième mineure et *si* bémol la treizième mineure).

ci, que des octaves de la fondamentale, d'où le cercle gras entourant la classe 7. La cadence finale qui engendre une oscillation entre le *do* mineur 7 bémol 5 et le *sol* est positionnée dans la partie inférieure du graphique afin de souligner qu'à ce stade, on se repositionne dans l'espace harmonique exploité à la section A de la pièce. D'ailleurs, un crochet pointillé montre la double présence du *do* mineur 7 bémol 5.

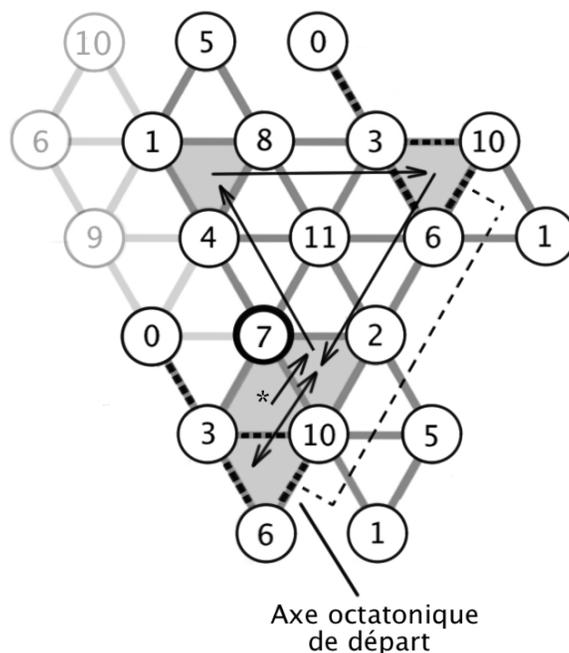


Figure 2-7 : Tonnetz représentant les mesures 13 à 16.

Donc, sans évacuer les notions typiques d'une analyse fonctionnelle, il s'avère possible d'effectuer d'autres observations en lien avec les axes sollicités. Par exemple, la présence de l'accord mineur 7 bémol 5 à la mesure 16 n'est pas sans rappeler l'oscillation entre les accords de *sol* mineur et *mi* bémol mineur de la mesure 8. En effet, seule la note *do* différencie l'accord *do* mineur 7 bémol 5 de celui de *mi* bémol mineur. Ainsi, la mesure 16 ne prend pas place dans l'axe hexatonique comme à la mesure 12, mais bien dans l'axe octatonique qui était employé dans l'accompagnement des mesures 3 à 7. La fin du thème procède donc à un retour dans l'axe exploité en ouverture ce qui engendre un effet unifiant dans le parcours harmonique, et ce, même si cette pièce ne s'inscrit pas dans un cadre tonal conventionnel. On remarque également que, tout comme pour l'usage de l'accord de *mi* bémol mineur enrichi

d'un *la*, en présence du *do* mineur 7 bémol 5, l'accord de *sol* mineur se résume à des octaves permettant de respecter les notes de l'axe octatonique.

Vue d'ensemble du thème

Au fond, comme l'illustre le *Tonnetz* de la figure 2-8, la pièce oriente les enchaînements d'accords vers le pôle de *sol* mineur. L'ensemble des axes exploités dans les deux sections du thème divergent, mais l'axe hexatonique [2,3,6,7,10,11] incarne un élément commun qui fournit les deux accords principaux *sol* mineur et *mi* bémol mineur. L'axe octatonique [0,1,3,4,6,7,9,10] est emprunté uniquement pour enrichir ce qui, à la base, s'avère un *mi* bémol mineur; c'est le cas avec l'ajout du *la* aux mesures 3 à 7 ainsi que du *do* aux mesures 15 et 16. L'autre axe octatonique [1,2,4,5,7,8,10,11] et l'axe diatonique [1,3,4,6,8,10,11] ne découlent que de l'usage d'un *do* dièse mineur aux mesures 10 et 14. Ce faisant, à la jonction des espaces exploités par les sections A et B se situe le pôle harmonique de la pièce, l'accord de *sol* mineur (en gris dans le *Tonnetz*). Dans le *Tonnetz*, notons que pour des raisons de clarté, l'accord de *mi* bémol mineur [3,6,10] est simultanément situé aux deux extrémités de l'axe hexatonique. De ce fait, seul l'accord de *do* dièse mineur est réellement détaché des autres accords qui, de par leur proximité dans le *Tonnetz*, partagent tous au moins une note.

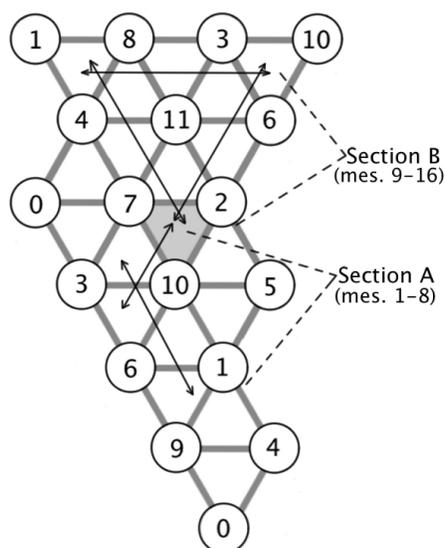


Figure 2-8 : *Tonnetz* représentant le parcours harmonique de l'ensemble du thème (mes. 1-16)

Conclusion

On peut conclure de toute cette analyse que pour rendre compte de cette musique dans toute sa spécificité il est avantageux de combiner aux fondements tonals plus conventionnels d'autres principes, notamment ceux issus des théories néo-riemanniennes. Cette musique flotte d'un axe à l'autre sans nécessairement définir un ensemble précis ou unique et c'est cette propension à occuper brièvement un espace harmonique avant de se mouvoir vers un nouveau qui rend cette pièce difficile à cerner avec les outils traditionnels. Par contre, la représentation sur *Tonnetz* permet d'établir des liens fondés sur les axes même si ces derniers ne s'avèrent pas hiérarchisant et qu'ils ne se restreignent pas à un seul ensemble. De concert avec ce principe, le compositeur utilise tout de même certaines approches qui ne sont pas sans rappeler des structures tonales; l'exemple de l'enharmonie de la sensible *fa* dièse incarnée dans le *sol* bémol en fait foi tant à la mesure 8 qu'aux mesures 15 et 16. Serait-ce là une façon habile de camoufler les gestes cadentiels peu subtils générés par la résolution d'un accord de dominante vers celui de tonique? C'est possible, mais il pourrait être réducteur de considérer l'ensemble de cette pièce à travers une analyse tonale fonctionnelle où les accords de *mi* bémol mineur et *do* mineur 7 bémol 5 ne représenteraient que des substitutions à l'accord de dominante. Pris de façon isolée et locale, ce genre de raisonnement peut s'avérer commode, mais dans un contexte global tenant compte de l'ensemble du thème, il semble plus convaincant de souscrire à une explication envisageant la facture caractéristique de ce type de langage harmonique, c'est-à-dire un fort usage de progressions d'accords impliquant des notes communes, des relations de tierces et de ce fait, du chromatisme.

Chapitre 3 : Analyse d'extraits de musique extradiégétique issus du film *The Empire Strikes Back*

Introduction

L'étude du thème de la pièce *The Imperial March* nous a montré que ce type de musique ne repose pas forcément sur un langage tonal s'appuyant sur les fonctions traditionnelles. Peut-on en dire autant au sujet d'autres extraits de la musique extradiégétique du film *The Empire Strikes Back*? Est-ce qu'une approche fondée sur les différents axes et les espaces harmoniques qu'ils génèrent permet d'en rendre compte comme c'est le cas pour le thème tiré de la pièce *The Imperial March*? C'est donc ce genre de question qui alimentera le présent chapitre. Pour ce faire, l'étude du langage harmonique sous-tendant certains thèmes et motifs sera réalisée à l'aide d'outils néo-riemanniens incluant les *Tonnetz*, mais aussi les transformations qui, cette fois-ci, seront ajoutées aux analyses. Par la suite, les stratégies utilisées pour permettre le passage d'un thème à l'autre et l'élaboration d'une structure plus vaste à l'intérieur des extraits analysés constitueront le cœur de la seconde partie du chapitre. Toutes ces observations seront effectuées à partir de deux extraits du film présentant non seulement une approche harmonique différente, mais également un contexte narratif contrastant. Ces divergences auront l'avantage de permettre une comparaison en plus d'offrir une meilleure compréhension de la dynamique qui se cache derrière les choix qui régissent le langage harmonique en cause.

Enfin, il incombe de souligner que tous les extraits musicaux présents dans cette section et la suivante proviennent de mes propres transcriptions; les erreurs, s'il en subsiste, sont les miennes. En ce qui concerne les minutages fournis dans les légendes, ils réfèrent à la version rééditée, donc après 1997.

Matériaux thématiques issus des axes hexatonique ou octatonique

Débutons donc par l'étude de certains thèmes et motifs qui revêtent une importance particulière dans le film. Dans le premier extrait, la musique accompagne une scène se déroulant dans une cellule de prison où Chewbacca, Han Solo et la princesse Leia sont

confinés⁸⁹. Les trois personnages y font leur entrée tour à tour créant une série de perturbations dans le continuum de la scène. À cela s'ajoute l'arrivée de Lando qui, à ce stade de l'histoire, est présenté comme le traître ayant livré les rebelles à l'Empire. L'ouverture de la scène a lieu d'abord à l'extérieur de la cellule où Lando et Darth Vader échangent de façon hostile. Au moment où le ton de Vader devient menaçant à l'endroit de Lando, la trame musicale s'amorce en faisant entendre le sombre thème de Vader tiré de la pièce *The Imperial March*⁹⁰. L'exemple 3-1 représente le début de cet extrait dans lequel on constate une approche par stratification distribuant l'ensemble des matériaux à travers des registres distincts. En effet, dans le registre grave incarnant l'attitude menaçante de Vader, on rencontre d'abord le thème de ce dernier accompagné par des octaves de *do* dièse et *fa* dièse situées sous ce dernier. Par la suite, un motif propre à cet extrait sur lequel nous reviendrons un peu plus loin est entendu dans un registre moyen. Le thème de Vader est exceptionnellement harmonisé par une oscillation entre les accords incomplets *i* et *iv*⁷ en *do* dièse mineur ce qui confère un caractère plagal au thème en plus de réinterpréter la mélodie. En effet, les notes *la* et *mi* deviennent les tierce et septième mineures d'un accord de *fa* dièse mineur 7 contrairement aux fondamentale et quinte d'un accord de *la* mineur qui aurait respecté la progression entendue dans le thème original. L'usage d'une telle progression plagale traditionnellement employée en fin de phrase peut étonner à l'ouverture de la trame musicale, mais il est concevable qu'elle soit en partie justifiée par le départ de Vader qui quitte ensuite la scène de façon définitive. En ce sens, ce choix sert peut-être à ponctuer la fin de la présence de Vader.

⁸⁹*The Empire Strikes Back*, Kershner (réal.) : la scène commence à 01:30:29. En ce qui concerne la trame musicale : John Williams, *Star Wars, The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026-68773-2, 1997, 2 disques sonores (approx. 124 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces. Dans cette dernière, l'extrait est intitulé « Deal with the Dark Lord ». Il est inscrit dans les notes liminaires du disque qu'il s'agit de matériel inédit ne se retrouvant pas dans les éditions précédentes de la trame musicale ce qui peut possiblement impliquer que la musique diverge légèrement de celle utilisée dans la version originale du film, voir Matessino, Notes liminaires pour *The Empire Strikes Back*, p. 4.

⁹⁰Dorénavant, le thème tiré de la pièce *The Imperial March* sera simplement désigné comme étant le thème de Darth Vader ou, plus simplement, le thème de Vader.

1

motif de la menace

thème de Darth Vader

PR RP PR RPRP PRPR

Exemple 3-1 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 1:31:24.

Lorsqu'on observe le contexte musical qui englobe ce thème et surtout le motif qui suit, il devient également possible d'avancer une explication qui puisse justifier cette variation harmonique du thème de Vader. Avant d'aller plus loin, soulignons que l'un des éléments récurrents de la trame musicale accompagnant cet extrait provient précisément de ce second motif constitué d'accords mineurs parallèles. En fait, celui-ci est entendu un total de quatre fois tout au long de l'extrait. Le recours exclusif à des accords mineurs ainsi que l'usage répété du motif en synchronisme avec une source de menace confèrent un caractère sombre à ce dernier. Pour ces raisons, il sera simplement désigné comme le motif de la « menace ». Harmoniquement, puisque tous les accords qui le composent sont mineurs et que leurs fondamentales entretiennent des rapports de tierce mineure entre elles (ou, par extension, un multiple de tierce mineure comme une quinte diminuée), la sonorité d'un axe octatonique est indéniablement suggérée.

Ainsi, pour revenir au thème de Vader, on constate une approche semblable à celle employée dans la pièce *The Imperial March*, car le *do* dièse de la basse, étant joué uniquement à l'octave plutôt que de façon à former un accord de *do* dièse mineur, évite de faire entendre des notes qui seraient situées en dehors de l'axe octatonique où se trouve le thème de la menace (voir figure 3-1). Quant au *fa* dièse, il engendre un flou harmonique, car la quarte ascendante qui le sépare du *do* dièse rappelle davantage une progression diatonique qu'octatonique et ce, malgré le fait que ces deux notes font pourtant partie du même axe octatonique. Donc, il existerait un contraste entre ces deux éléments mélodiques dans la manière d'exploiter les notes d'un unique axe; le thème de Vader suggère du diatonisme alors que le motif de la menace revêt

indéniablement une couleur octatonique et cela, même si les deux thèmes emploient exclusivement des notes contenues dans un seul ensemble.

En ce sens, le *Tonnetz* de la figure 3-1 s'avère très utile pour représenter cette répartition des deux mélodies prenant part dans l'axe octatonique. On y voit en gris les trois accords mineurs présents dans le motif de la menace de même que, en cercles gras, les notes du thème de Vader. Quant aux notes de l'accompagnement de ce dernier, elles ont été placées dans des carrés. Également, l'échelle diatonique qui est suggérée par le premier thème est ajoutée en dégradé afin de montrer où elle se retrouverait même si elle n'est pas réellement présente. En somme, on peut souligner qu'uniquement les quatre notes communes aux deux axes composent le thème de Vader, d'où l'impression de diatonisme. Notons finalement que le *do* dièse de l'accompagnement du thème de Vader devient la pédale qui se trouve sous le motif de la menace et cette note constitue aussi la quinte du second accord mineur de ce dernier soit *fa* dièse mineur. Voilà donc un élément harmonique commun aux deux thèmes qui assure une continuité entre ceux-ci.

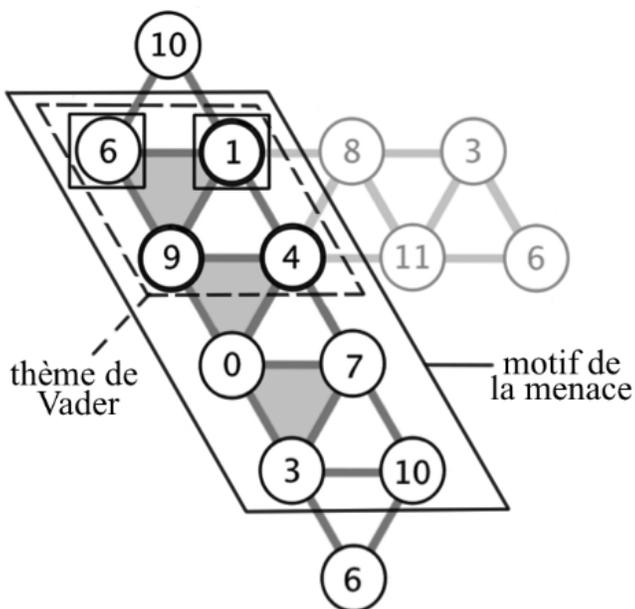


Figure 3-1 : *Tonnetz* du thème de Vader et du motif de la menace.

En matière de transformations, le motif de la menace constitue un exemple très clair de l'usage du cycle octatonique à travers des transformations composées **PR/RP** unissant des accords de même mode dont les fondamentales se trouvent à intervalle de tierce mineure. L'exemple 3-1 illustre comment l'oscillation entre les accords de *la* mineur et *fa* dièse mineur représente la transformation composée **RP** et son inversion **PR**. La seconde oscillation qui prend place entre les accords *fa* dièse mineur et *do* mineur double l'intervalle de tierce mineure qui sépare les deux premiers accords et ce changement s'incarne par la transformation **RPRP** et son inversion **PRPR** qui engendre la prolongation de l'axe octatonique. En somme, le thème de Vader de conception quasi tonale et le motif de la menace de facture octatonique s'unissent dans une organisation, cette fois-ci, spatiale comme le démontre le *Tonnetz* de la figure 3-1.

Le motif de la menace est entendu une seconde fois au moment où des soldats impériaux viennent jeter Han Solo dans la cellule de prison (exemple 3-2). Les deux premiers accords reprennent bel et bien la transformation composée **PR**, mais le troisième nous amène à la sixte mineure supérieure obtenue par une transformation composée **LP** plutôt qu'au triton inférieur. Ce faisant, l'axe octatonique, alimenté par les transformations **P** et **R**, passe à l'axe hexatonique et les mesures qui suivent complètent celui-ci en y ajoutant un *la* mineur, encore une fois atteint par une transformation composée **LP** (figure 3-2). Dans ce contexte, l'accord *fa* mineur étant commun aux deux axes joue donc un rôle de pivot entre ceux-ci.

The image shows a musical score for the 'motif de la menace' from John Williams' *The Empire Strikes Back*. The score is in 2/4 time and consists of two staves: a bass line and a treble line. The bass line features a 'pédale de do' (pedal point on C) that is sustained throughout the piece. The treble line contains the main melody. Above the score, several transformations are labeled: **PR**, **RP**, **PR**, **LP**, **LP**, and **PL**. Brackets indicate the 'motif de la menace' (measures 1-4) and 'extension dans l'axe hexatonique' (measures 5-6). The score is numbered 1 and 5 at the beginning of the first and fifth measures, respectively.

Exemple 3-2 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 1:32:02.

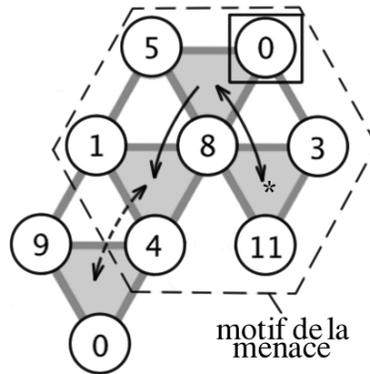


Figure 3-2 : *Tonnetz* du motif de la menace, seconde occurrence.

Notons que dans le *Tonnetz* de la figure 3-2, le point de départ du motif de la menace est indiqué par un astérisque. De plus, trois types de flèches ont été employés afin de distinguer les oscillations (flèche à deux pointes), le mouvement simple vers un nouvel accord (flèche à une pointe) et l'extension harmonique au-delà du motif de la menace (flèche pointillée). Le *do* qui se retrouve dans un carré représente la pédale soutenant le motif et, tout comme pour la première occurrence, il s'agit de la quinte du second accord. Au fond, le *Tonnetz* permet d'apprécier pleinement la particularité de cette seconde présence du motif de la menace c'est-à-dire, qu'on y retrouve, non pas une simple modulation, mais un changement d'axe. Il est d'ailleurs intéressant de constater que, comme le type d'intervalle reliant les fondamentales des accords demeure une tierce (mineure devenant majeure), ce changement d'axe n'altère que très peu la facture harmonique régissant le motif.

La troisième présence du motif de la menace entendue au moment où Lando vient à la rencontre des prisonniers s'avère différente des deux premières, car, plutôt que de se voir harmonisé à travers des accords mineurs, le motif s'incarne simplement en doublures à la tierce qui ne permettent pas toujours de déterminer avec certitude quel accord est suggéré (exemple 3-3). En fait, le type d'écriture utilisé pour cette occurrence dénote une approche différente, car l'axe hexatonique dans lequel se situe le motif est réparti à travers plusieurs strates. De plus, comme des accords sont clairement tenus durant ce passage, on y retrouve un statisme harmonique qui se ressent également dans le motif. Ainsi, les cinq premières mesures prennent place sur un accord de *do* dièse mineur issu d'un axe hexatonique alors que les quatre mesures suivantes modulent pour être harmonisées d'une façon ambiguë laissant croire à un

si bémol majeur 7. Le tout dernier accord prend, pour sa part, la forme d'un *do* mineur 7 bémol 5. Pour le moment, la discussion sur la nature exacte de ces accords n'ira pas plus loin, car nous y reviendrons plus tard. Le point important à retenir réside dans le fait que, malgré l'absence de transformations précises, il demeure possible de réunir à l'intérieur d'un axe bien défini les différentes notes employées.

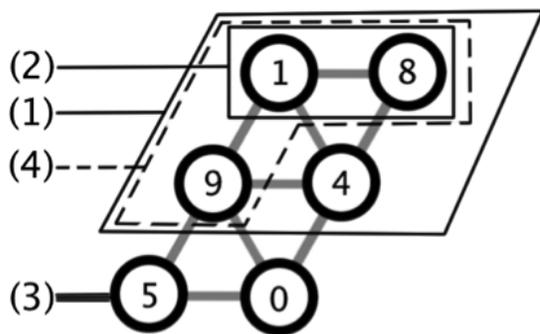
Comme on peut le voir à la figure 3-3, le *Tonnetz* devient un outil fort utile pour illustrer ces ensembles. Deux *Tonnetz* ont été construits afin de recréer la division fondée sur la modulation de l'axe hexatonique qui existe dans la partition de l'exemple 3-3. Les numéros entre parenthèses correspondent à ceux inscrits dans l'extrait musical servant à représenter les multiples strates et éléments qui s'y retrouvent. Soulignons également que les notes constituant le motif de la menace sont désignées par des cercles plus gras; dans le *Tonnetz A*, toutes les notes de l'axe hexatonique sont employées, mais dans le *Tonnetz B*, on remarque que la classe 2 se révèle absente.

A.

B.

Exemple 3-3 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 1:32:48.

A.



B.

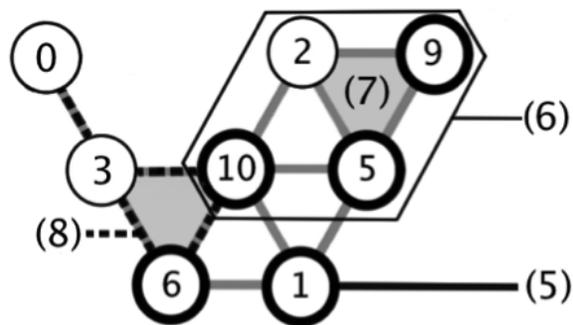
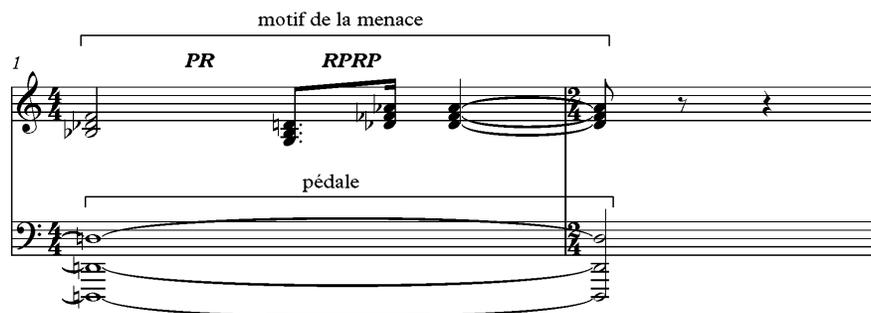


Figure 3-3 : *Tonnetz* de la troisième occurrence du motif de la menace.

Dans sa construction, cette occurrence reprend le motif de la menace quatre fois et, mis à part la modulation qui survient entre les seconde et troisième présences, la rupture à la dernière audition s'avère sans doute la plus grande variation appliquée au motif. D'abord, le motif est interrompu à sa moitié, mais en plus, on retrouve une augmentation de la rythmique appuyée par une harmonisation de *ré* mineur puis de *do* mineur 7 bémol 5. Cela dit, à cet endroit les notes du motif ne changent pas, on constate plutôt une transformation du support harmonique. Sans se lancer dans une analyse approfondie de la répartition des notes à travers les strates, il incombe de souligner que les *Tonnetz* démontrent clairement que ce passage prend place à l'intérieur de deux échelles hexatoniques séparées par une modulation au demi-ton supérieur. L'accord de *do* mineur 7 bémol 5 extérieur au *Tonnetz* B représente quant à lui une particularité qui sera abordée plus loin.

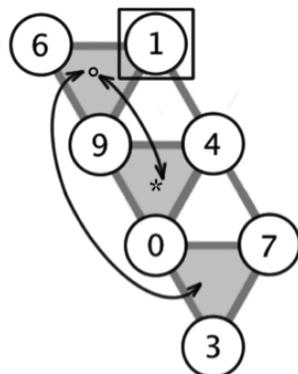
La quatrième et dernière occurrence du motif de la menace survient au moment où Lando quitte la cellule de prison après une altercation avec Han Solo (voir exemple 3-4). À cet endroit, on note une variation majeure du motif, car non seulement le rythme y est modifié par augmentation, mais en plus, celui-ci est écourté de façon substantielle en raison de l'élimination des oscillations entre les accords. Cela dit, en comparant le *Tonnetz* de cette occurrence avec celui du motif original (voir figure 3-4), le lien entre les progressions harmoniques devient très évident. On constate que, mis à part les changements mentionnés précédemment, la plus grande différence réside dans le fait que le motif ne se termine pas par l'accord dont la quinte est également la note de la pédale (dans les *Tonnetz* les « * » désignent le début des motifs et les « ° », les fins). Ce détail s'avère important, car l'ensemble symétrique que constitue une échelle octatonique a tendance à éliminer tout pôle, de la même manière que le ferait, par exemple, la gamme par tons. Cela dit, le fait d'avoir une pédale présente dans un seul des accords mineurs de l'axe octatonique (donc forcément la quinte d'une des triades) et qui, par ailleurs était déjà entendue avant le début du motif, permet de générer une certaine impression de résolution lorsque cet accord retentit. Inversement, un accord comme *ré* bémol mineur dont la fondamentale est située au demi-ton sous la pédale entraîne une forte dissonance, engendrant du même coup une impression non conclusive. Cette dernière occurrence du motif de la menace revêt donc un caractère plus ouvert que la première malgré la similitude de sa structure harmonique. Notons finalement qu'à l'échelle de l'extrait,

il s'avère intéressant de constater que le retour à l'axe octatonique après deux variations employant plutôt l'axe hexatonique crée une certaine forme dans le parcours harmonique de ce motif.



Exemple 3-4 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 1:33:29.

a. motif de la menace, première occurrence



b. motif de la menace, quatrième occurrence

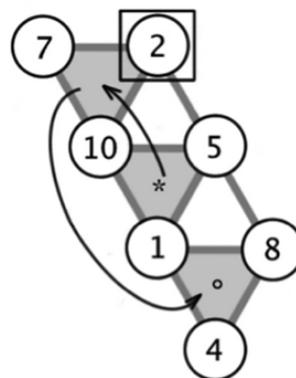


Figure 3-4 : *Tonnetz* des première et quatrième occurrences du motif de la menace.

En somme, la forte récurrence du motif de la menace à travers cet extrait permet d'affirmer que ce dernier contribue à définir une couleur générale à cette musique tout en assurant une certaine cohérence. Malgré une pluralité d'approches lors des différentes variations, le motif garde une identité harmonique assez précise. Mis à part la troisième occurrence où la nature harmonique s'avère plus ambiguë et où le statisme des accords élimine toute progression harmonique, ce motif se caractérise par un usage exclusif de triades parallèles mineures dont les fondamentales sont séparées par des intervalles de tierce. En effet, l'absence totale de

transformation composée **RL/LR** empêche le positionnement d'enchaînements d'accords de même mode à l'intérieur de l'axe diatonique. Il s'avère donc aisé de conclure que les axes hexatonique et octatonique établissent en grande partie le caractère de ce motif et cet aspect correspond à ce que Lehman qualifie d'usage « chromatique des triades ». Il définit cette pratique issue de la tradition musicodramatique du XIX^e siècle comme suit : « [...] l'emploi de sonorités consonantes (à savoir la triade [037] de tous les jours) à travers des progressions qui ne sont pas régies par des intervalles diatoniques ou par des liens fonctionnels »⁹¹. Dans le cas de la musique de film, Lehman associe ce chromatisme à quatre esthétiques : 1) l'intensification, 2) le magique et l'occulte, 3) la psychologie inhabituelle, 4) le sublime⁹². L'esthétique de psychologie inhabituelle qui correspond à des états de folie, de démence ou d'aliénation décrit particulièrement bien les contextes dans lesquels le motif de la menace est entendu. Il est donc possible de conclure que l'association des axes octatonique et hexatonique à des moments de la scène où planent danger et frustration reproduit, dans une certaine mesure, des conventions remontant au XIX^e siècle et de ce fait, contribuent à la construction d'une atmosphère tendue.

Si dans cet extrait l'usage des progressions chromatiques composant les relations de tierces que l'on retrouve dans les axes hexatonique et octatonique est associé à des circonstances agitées et sombres, qu'en est-il de l'emploi du diatonisme? Établit-il un contraste contextuel avec le chromatisme dont il vient d'être question? En fait, les moments plus calmes de cet extrait où le danger n'est pas prépondérant se retrouvent tout de même affectés par une douleur émanant de la captivité à laquelle font face les rebelles. Dans le cas de Han Solo, cette douleur se traduit même de façon littérale en raison de la torture que les hommes de Vader lui ont fait subir en début de scène. Ainsi, même lorsque, par exemple, le thème de Han et Leia retentit à 1:32:29 et 1:33:33, le contexte narratif appelle au chromatisme, car c'est davantage une atmosphère tortueuse qui est dépeinte et non un sentiment de réconfort associé au fait que Leia vient au chevet de Han. Bien que ce thème s'inscrive dans une essence tonale, le recours

⁹¹ Lehman, « Music Theory through the Lens of Film », p. 183-184 : « [...] the use of consonant sonorities (namely the everyday [037] triad) in progressions that are not directed by diatonic intervals of functional routines. »

⁹² *Ibid.*, p.184.

à des accords d'enrichissement tels qu'un napolitain et une sixte allemande puise dans des accords extérieurs à un environnement diatonique.

Matériaux thématiques issus de l'axe diatonique

Cela dit, un autre extrait peut fournir des exemples plus représentatifs de l'usage du diatonisme. La musique extradiégétique entendue durant la scène où Luke découvre que le petit être vert avec lequel il se trouve est en réalité Yoda, s'avère idéale pour cette discussion⁹³. Dans cet extrait, trois personnages entretiennent un dialogue soit Luke et Yoda évidemment, mais s'ajoute également la voix de Obi-Wan Kenobi (ce dernier, décédé dans l'épisode précédent, n'apparaît que sous forme spirituelle, d'où l'unique présence de sa voix). Malgré une argumentation entre les trois personnages au sujet de la capacité de Luke à suivre un entraînement qui viserait à faire de lui un Jedi, le ton de ce passage diverge fortement avec le précédent en n'incarnant pas particulièrement la menace. Dans ce contexte, l'ensemble de la musique fait, cette fois-ci, appel à la familiarité de l'axe diatonique. En fait, on pourrait presque avancer que le contexte narratif « sécuritaire » ou du moins, peu menaçant d'une scène entre personnages alliés comme celle-ci se reflète dans l'emploi d'environnements diatoniques plus conventionnels et dont les repères harmoniques sont possiblement plus clairs que ceux des échelles symétriques octatonique et hexatonique. Naturellement, les types de transformations exploitées, soit *L*, *R*, *LR/RL*, diffèrent de ce qui a été observé dans le premier extrait. Cette divergence se traduit en un type de progression harmonique irréductible aux axes hexatonique et octatonique, soit l'enchaînement de deux accords de mode identique à intervalles de quinte/quarte justes ou encore, son redoublement, c'est-à-dire un intervalle de seconde majeure. Pour illustrer cette caractéristique, deux thèmes entendus dans l'extrait seront étudiés soit celui de Obi-Wan (ou ce que certains désignent comme le thème de la Force) ainsi que les deux parties du thème de Yoda. Certes, deux variations en mineur du

⁹³ *The Empire Strikes Back*, Kershner (réal.), : la scène débute à 00:54:21. Pour la trame musicale, l'extrait correspondant s'intitule « Jedi Master Revealed » sur Williams, *Star Wars, The Empire Strikes Back*, 1997. Il est inscrit dans les notes liminaires du disque que ce matériel est inédit et ne se retrouve pas dans les éditions précédentes de la trame musicale ce qui peut possiblement impliquer qu'il ne s'agit pas exactement de la même musique que l'on retrouvait dans la version originale du film voir : Matessino, Notes liminaires pour *Star Wars, The Empire Strikes Back*, p.4.

thème de Luke existent également dans l'extrait, mais pour l'objectif de cette discussion, elles ne revêtent pas un grand intérêt.

Le premier thème abordé sera celui de Yoda. Tel que mentionné précédemment, ce dernier est constitué de deux parties. Celles-ci reposent majoritairement sur des enchainements ou oscillations d'accords majeurs ayant comme base la transformation composée **LR/RL**. Par exemple, la première partie entendue au moment où Yoda rétorque qu'il « a formé des Jedi durant 800 ans » et qu'il « peut se fier sur son propre jugement pour déterminer qui doit être entraîné » s'appuie uniquement sur une alternance des accords *la* bémol majeur et *mi* bémol majeur, ce qui engendre une transformation composée **LR/RL** (voir exemple 3-5)⁹⁴. Bien qu'évidente, cette relation a tout de même été placée dans un *Tonnetz* (voir figure 3-5) afin de pouvoir la comparer aisément avec la seconde partie du thème.

Exemple 3-5 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 0:56:20.

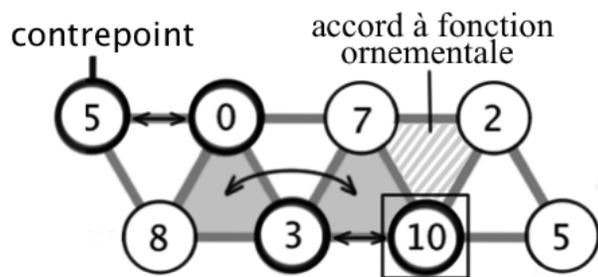


Figure 3-5 : *Tonnetz* de la première partie du thème de Yoda

⁹⁴ « For 800 years have I trained Jedi. My own counsel will I keep on who is to be trained. »

La seconde partie, à peine séparée de la première par un accord, survient au moment où Yoda raconte qu'il a « observé Luke depuis longtemps et ce dernier a toujours été concentré sur l'avenir plutôt qu'à ce qu'il faisait »⁹⁵. L'exemple 3-6 représente une mélodie accompagnée essentiellement fondée sur des arpèges passant à la basse dans le segment B (voir les encadrés définissant les deux segments). Soulignons que la mélodie comporte certaines notes étrangères, notamment une échappée (le *si* de la mesure 1) et des notes de passage (le *do* dièse de la mesure 3 et le *sol* de la mesure 7).

Dans cet extrait, on remarque que la transformation composée **LR** qui unit deux accords de même mode à intervalle de quarte/quinte juste est doublée pour joindre les accords de *ré* majeur et *mi* majeur qui eux, sont séparés par une seconde majeure. Cette oscillation s'avère semblable à celle qui passe du *la* bémol majeur au *mi* bémol majeur de l'extrait précédent en ce sens qu'ici, étant plutôt dans un mode lydien, l'accord de tonique doit alterner avec celui de second degré afin de préserver le mode majeur des deux accords. Après la seconde présence du *mi* majeur, un accord de *do* majeur 7 avec une quinte augmentée est entendu sous forme de *stinger* associé au coup de canne que Yoda assène à Luke pour le sortir de son état de distraction. Pour être plus précis, cet accord coïncide avec le sursaut de Luke aperçu au changement de plan. Cette surprise est également perceptible dans la trame musicale par l'emploi de l'accord de *do* majeur 7 avec une quinte augmentée qui, n'appartenant pas à l'échelle en place, engendre, lui aussi, un « sursaut » dans l'enchaînement harmonique. En réalité, ce thème n'est habituellement pas brisé par l'ajout de ce type d'accord; le *mi* majeur progresse directement vers le *sol* majeur qui suit. En fait, l'accord de *do* majeur 7 avec quinte augmentée est simplement obtenu en insérant une broderie de *do* à la note *si* sur laquelle la mélodie s'est arrêtée, et qui de surcroît, se trouve commune aux accords de *mi* majeur et *sol* majeur. Donc, comme cet accord constitue visiblement une rupture ou une pause dans le continuum harmonique, dans l'exemple 3-6 il a été placé entre parenthèses afin de ne pas affecter l'enchaînement harmonique vers *sol* majeur. Quant au *Tonnetz* de la figure 3-6, le *do* s'y retrouve positionné à l'extérieur de l'axe diatonique où se situe l'ensemble des accords

⁹⁵ « This one a long time have I watched. All is life has he looked away to the future, to the horizon. Never his mind on where he was hmm? What he was doing. Hmph! Adventure. Ha! Excitement. Ha! A Jedi craves not these things ».

afin d'illustrer son caractère étranger. De plus, on remarque aisément son lien avec l'accord de *mi* majeur auquel il est adjacent et une flèche indique sa relation avec la note *si*.

thème de Yoda - seconde partie

ré **LRLR** mi **RLRL** ré **LRLR** mi

(*do* maj⁷⁺⁵ = *mi* + broderie *do*)

(*R mi m*⁷)

sol **LRLR** la **R** fa#m

ré lydien : I II I II ré majeur : IV V iii

bro. ré

Exemple 3-6 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 0:56:32.

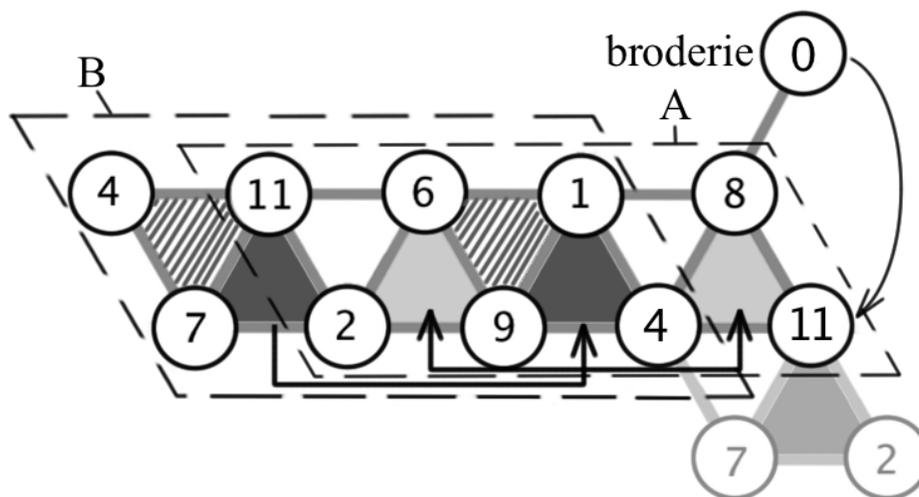


Figure 3-6 : Tonnetz de la seconde partie du thème de Yoda⁹⁶.

Entre les accords de *mi* majeur et *sol* majeur, une modulation a lieu faisant passer le mode de *ré* lydien vers *ré* majeur. Dans ce nouvel espace, la transformation composée **LRLR** est reprise entre les accords de *sol* majeur et *la* majeur. Une nuance est cependant apportée à la progression avec l'ajout des accords de *mi* mineur 7 et *fa* dièse mineur (surface rayée dans le

⁹⁶ Exceptionnellement, les notes de la mélodie ne sont pas indiquées de façon particulière dans le Tonnetz puisque la totalité des hauteurs est employée dans la mélodie (à part la broderie *do*).

Tonnetz). En effet, ceux-ci génèrent des transformations **R** à partir des triades de *sol* majeur et *la* majeur. Ces deux dernières demeurent cependant plus déterminantes d'un point de vue structurel; le *mi* mineur seulement survient sur la seconde moitié de la mesure 6 avec une brève apparition du *mi* à la basse et le *fa* dièse mineur marque la fin ou l'interruption du thème.

Comme les échelles de *ré* lydien et *ré* majeur sont voisines dans le cycle des quintes, la façon de représenter cette modulation dans un *Tonnetz* se doit de traduire un déplacement le long de l'axe diatonique⁹⁷. C'est pourquoi, dans la figure 3-6, des encadrés en pointillés ont été ajoutés afin de cerner les portions A et B de l'exemple 3-6. Ce faisant, il en résulte une double réalité où d'une part, ce geste peut et doit être qualifié de transposition à la quinte inférieure alors que les accords de *ré* majeur et *mi* majeur deviennent *sol* majeur et *la* majeur, et d'autre part, une transformation **PR** qui, bien qu'elle ne respecte pas le cadre diatonique dont il est question, permet de décrire la conduite de voix parcimonieuse entre les accords de *mi* majeur et *sol* majeur. Pour cette raison, la transformation **PR** faisant passer le *mi* majeur au *sol* majeur, malgré qu'elle soit extérieure à l'axe diatonique, a été ajoutée en correspondance (partie en dégradé dans le *Tonnetz*). Bien que celle-ci ne montre pas la logique diatonique de la modulation, elle illustre mieux la proximité des notes de chacun des accords (*sol* dièse se déplace vers *sol* naturel, *mi* va vers *ré* et surtout, le *si* s'avère commun aux deux accords).

En matière de relations harmoniques, le thème entendu lors des interventions de Obi-Wan présente une certaine ressemblance avec celui de Yoda.

⁹⁷ Rappelons que l'échelle de *ré* lydien est constituée des mêmes notes que celle de *la* majeur. Comme les échelles de *ré* majeur et *la* majeur se retrouvent à intervalle de quinte juste dans le cycle des quintes, elles sont dites « voisines » et partagent six notes sur sept. Conséquemment, on peut déduire que *ré* lydien et *ré* majeur sont, de façon indirecte, des ensembles voisins dans le cycle des quintes.

thème de Obi-Wan

do m LRP fa P fa m

Exemple 3-7 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 0:55:43.

thème de Obi-Wan

fa# m LRP si P si m

Exemple 3-8 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 0:57:01.

Les deux occurrences du thème emploient la même progression harmonique, mais à sa seconde présence celle-ci se voit transposée au triton (T_6 dans la figure 3-7). Dans le premier cas (exemple 3-7), l'accord de *do* mineur passe d'abord par un *fa* majeur avant d'arriver à un *fa* mineur. Le recours à un *fa* majeur dans un premier temps est fort intéressant, car il contribue à la création d'une impression positive, voire même solennelle, lorsque l'identité de Yoda est révélée. Cela dit, l'enchaînement du *fa* mineur sur le quatrième temps génère rapidement un sentiment de déception qui convient très bien au moment où Yoda affirme que Luke « n'est pas prêt à être formé »⁹⁸. Bien que ce ne soit pas visible dans l'exemple 3-7, le thème de Luke est ensuite entendu sur un accord fixe de *do* mineur. C'est donc dire que l'accord de *fa* majeur ne constitue qu'un bref emprunt au mode de *do* dorien généré par un déplacement temporaire de l'échelle de *do* mineur le long de l'axe diatonique (*Tonnetz* a de la

⁹⁸ « He is not ready. »

figure 3-7). Dans le *Tonnetz*, afin de montrer la relation chromatique qu'il existe entre les accords de *fa* majeur et mineur, une seconde occurrence de la triade majeure de *fa* a été ajoutée en dégradé au-dessus de l'axe diatonique. Cela dit, la structure harmonique fondamentale qui prime à ce moment prend place entre les accords *do* mineur et *fa* mineur et elle est exprimée par la transformation **LR** les unissant. En effet, la transformation **P** qui joint les *fa* majeur et mineur annule le changement de mode qui s'opère lors du passage du *do* mineur vers l'accord de *fa* majeur, étranger à l'échelle. On peut donc conclure que ce thème repose sur une approche diatonique comparable à la première partie du thème de Yoda, à la différence près qu'ici, un accord d'enrichissement (*fa* majeur) a été inséré entre ceux qui auraient établi une transformation **LR**.

La seconde occurrence (exemple 3-8) du thème débute à la dernière intervention de Obi-Wan qui rappelle que tout comme Luke, il était insouciant lorsqu'il a entamé sa formation de Jedi⁹⁹. À ce moment, le thème est entendu en *fa* dièse mineur et il recrée par transposition au triton le même parcours harmonique que lors de sa première présence ce qui assure une certaine cohérence et unicité à l'extrait (voir figure 3-7 b).

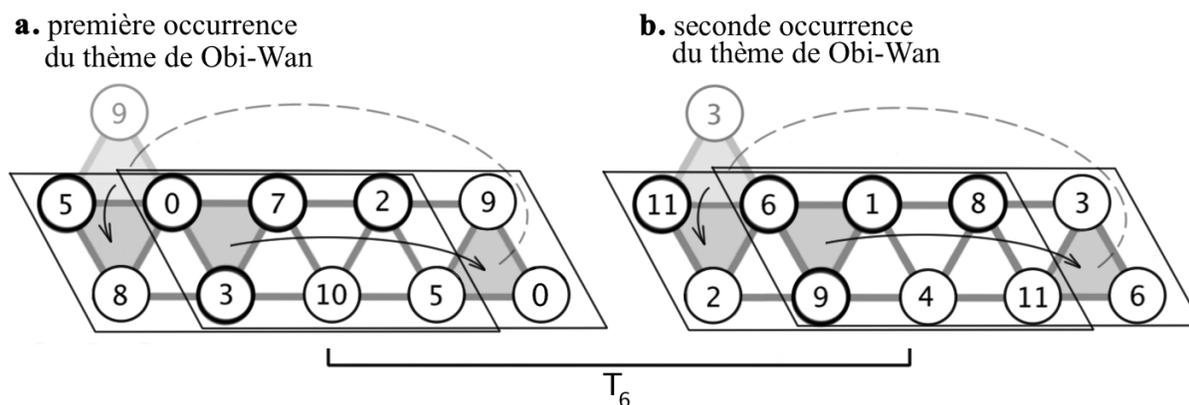


Figure 3-7 : *Tonnetz* représentant la transposition du thème de Obi-Wan.

⁹⁹ « So was I, if you remember. »

Synthèse des observations de matériaux thématiques

De tous les exemples dont il vient d'être question, certains points ressortent et permettent d'établir quelques principes. D'abord avec l'usage de triades majeures et mineures dans un contexte chromatique qui offre la possibilité d'enchaîner plus ou moins n'importe quel accord, les transformations s'avèrent utiles à l'identification et la qualification du passage d'un accord à l'autre. Ces dernières nous amènent non pas à rechercher la fonction ou la position hiérarchique d'un accord donné dans une échelle, mais plutôt à nous attarder aux mouvements des voix entre deux accords précis. De ce fait, les transformations, comme nous l'avons vu dans les exemples précédents, peuvent être regroupées afin de former des axes où deux des trois types de transformation de base (*L*, *R*, *P*) sont présents. Ces axes, à la différence d'échelles bien définies, offrent la possibilité de suivre le parcours harmonique qui, dans la musique de film, peut s'avérer parfois très changeant, passant d'un type d'axe à un autre ou modulant à travers différents axes de même nature. En ce sens, le *Tonnetz*, avec sa représentation matricielle, se révèle un outil fort pratique d'une part, car les transformations et les axes qui incarnent le fondement de cette approche y sont clairement illustrés et d'autre part, parce que plutôt que d'enchaîner des éléments dans une séquence définie par une dimension temporelle (comme dans le cas d'une portée conventionnelle par exemple), il positionne chacun de ceux-ci sur un même plan. Cela permet ainsi d'observer les liens globaux qu'il existe entre des composantes qui ne se succèdent pas dans le temps. Ultimement, le fait de pouvoir identifier des axes et d'établir une récurrence de ceux-ci dans des contextes narratifs précis offre l'occasion de démontrer qu'un langage harmonique particulier est priorisé pour construire et servir des situations données. La dichotomie entre l'usage de l'axe diatonique et des axes à caractère chromatique (hexatonique et octatonique) dénote bien ce genre d'association qui remonte à la tradition musicodramatique du XIX^e siècle. En somme, le type de transformations qui constituent un extrait musical (*cue*) peut être considéré comme un élément de récurrence déterminant dans le caractère de la musique au même titre que l'orchestration ou l'échelle employée. Évidemment, les transformations se comportent différemment et elles sont peut-être perçues de manière plus subtile, mais il n'en demeure pas moins qu'une logique basée sur un certain type de progressions (tantôt par tierce, tantôt par

quinte) peut incarner une dimension dans la cohérence d'un extrait en employant un langage harmonique qui s'avère conséquent avec lui-même.

Déplacements entre les espaces harmoniques

S'il est vrai qu'un groupe de transformations issues d'un axe donné peut déterminer le caractère harmonique des espaces exploités durant les divers segments d'un extrait musical (*cue*), de quelle façon les déplacements entre ces environnements harmoniques s'effectuent-ils? Par exemple, si deux thèmes ou motifs se succédant sont installés dans des espaces différents (tonalités, modes, axes, *etc.*), quel genre de relation harmonique existe-t-il entre ceux-ci? Pour répondre à ces questions, trois situations ont été relevées à partir des deux extraits abordés précédemment. D'abord, le cas le plus simple réfère au déplacement d'une tonique à travers un espace commun. Ainsi, l'ensemble de notes constituant l'environnement harmonique demeure le même, mais le pôle se retrouve changé. La seconde situation implique une modulation entre des espaces semblables exploitant le même type d'axe. Finalement, une troisième possibilité consiste en l'enchaînement d'axes différents qui entraîne un contraste accru lors du passage d'un espace à l'autre. Parallèlement aux exemples qui seront fournis pour chacune de ces situations, une réflexion sur les possibles corrélations avec le contexte narratif sera également proposée.

Espaces communs

La façon la plus simple d'effectuer un changement d'environnement harmonique s'avère, sans doute, de se déplacer à travers les tonalités relatives majeure et mineure issues d'un espace diatonique unique. Comme celles-ci sont construites à partir du même ensemble de notes et accords, le passage de l'une vers l'autre demeure fluide et peu surprenant en raison de l'absence de nouvelle hauteur.

L'exemple 3-9 présente un cas de ce type d'approche tiré de l'extrait qui met en scène Luke, Yoda et Obi-Wan (voix seulement). Le thème de Luke y est joué pendant que ce dernier argumente face au refus de Yoda d'accepter de le prendre comme apprenti et se termine

lorsque, dans un élan d’impatience, Luke se heurte la tête contre le plafond. Par la suite, l’attention se déplace vers Yoda qui amorce un long discours durant lequel la trame musicale fait entendre son thème. Entre les thèmes de Luke (mes. 1-3) et Yoda (mes. 6 et au-delà) qui se situent respectivement dans les relatives *do* mineur et *mi* bémol majeur, se trouve une transition (mes. 4-5) constituée de matériaux indéfinis et où la nature harmonique paraît ambiguë. Dans l’exemple 3-9 (mes. 4-5), on considère que l’accord sous-entendu est un *fa* mineur dont les tierce et quinte sont précédées des appoggiatures *sol* et *si* bémol entendues à la mesure 4. Les *si* bémol et *ré* situés sur la seconde moitié de la mesure 5 représentent quant à eux des notes de passage menant aux *do* et *mi* bémol de l’accord de *la* bémol qui débute le thème de Yoda à la mesure 6. Dans le contexte du film, il semble que cette transition serve à retarder l’entrée du second thème afin de faire coïncider celui-ci avec le début du mouvement de caméra vers la droite qui accompagne le déplacement de Yoda.

Exemple 3-9 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 0:56:00.

Le *Tonnetz* de la figure 3-8 illustre la façon dont le déplacement entre les pôles harmoniques *do* mineur et *mi* bémol majeur conserve le même espace. On observe donc un rapport *R* entre ces deux pôles.

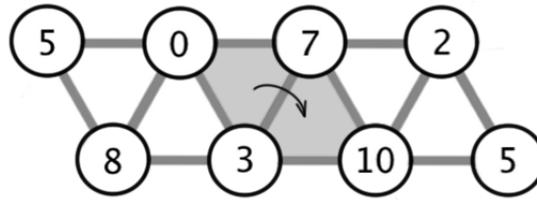


Figure 3-8 : *Tonnetz* du déplacement de pôle harmonique entre la première occurrence du thème de Luke et celui de Yoda.

En somme, dans cet exemple la rupture entre les deux thèmes n'est pas engendrée par un changement harmonique important puisqu'on y déplace simplement le pôle en demeurant dans le même espace. En fait, le détachement entre les deux thèmes provient davantage des contrastes dans le type d'écriture employé pour chacun des thèmes ainsi que de la transition qui se détache des matériaux thématiques qui l'entourent.

Espaces semblables

Dans ce deuxième ensemble de situations, on retrouvera des cas de modulations qui se complexifieront progressivement d'un exemple à l'autre.

L'exemple 3-10 provient du même extrait que celui utilisé précédemment. Cette fois-ci, le changement d'espace survient entre les thèmes de Yoda et Obi-Wan et coïncide avec le moment où Yoda termine son discours en reprochant à Luke d'être insouciant¹⁰⁰. À cette critique, Obi-Wan réplique en soulignant qu'il s'avérait, lui aussi, insouciant à son jeune âge¹⁰¹. Structurellement, l'intervention de Obi-Wan marque la fin du segment où Yoda s'exprime sous forme de monologue. Musicalement, cette articulation s'exprime avec le retour du thème de Obi-Wan succédant à celui de Yoda, et il est intéressant qu'un changement d'espace rende ce moment charnière perceptible au plan harmonique.

Dans l'exemple 3-10, le *fa* dièse mineur qui ponctue la fin du thème de Yoda introduit également une courte pause mélodique qui, en plus de mettre un terme l'idée musicale, crée

¹⁰⁰ « You are reckless ».

¹⁰¹ « So was I, if you remember ».

une dissociation entre les deux thèmes (mes. 3). Il s'agit en fait d'une approche différente, mais équivalente à la transition observée dans l'exemple précédent. Ce *fa* dièse mineur est ensuite réinterprété en accord de tonique lors du thème de Obi-Wan (mes. 4-7). Comme pour sa première occurrence, ce thème emprunte un accord de quatrième degré majeur (*si* majeur) à son mode dorien avant de revenir par déplacement chromatique de la tierce vers un *si* mineur issu de l'échelle de *fa* dièse mineur (mes. 7).

Exemple 3-10 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 0:56:50.

Comme l'illustre le *Tonnetz* de la figure 3-9, entre le thème de Yoda joué en *ré* majeur (voir l'exemple 3-6 pour une analyse complète du thème) et celui de Obi-Wan situé en *fa* dièse mineur, il s'opère une modulation à la quinte supérieure le long du même axe diatonique. Donc, sur les trois paires d'accords majeur et mineur unis par une transformation **R** que l'on retrouve dans une échelle diatonique, une seule diffère entre les deux espaces ce qui permet de conserver les *si* et *fa* dièse mineurs ainsi que les *ré* et *la* majeurs. Conséquemment, bien que cette modulation implique deux espaces distincts, le grand nombre d'éléments communs entre ces derniers rend ce déplacement relativement modeste.

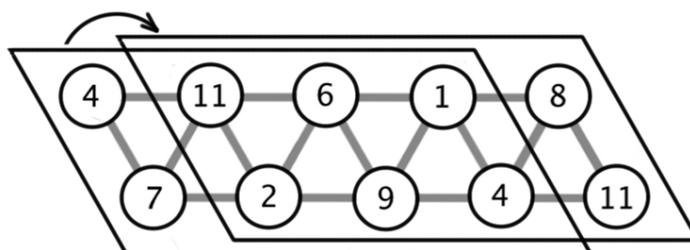


Figure 3-9 : *Tonnetz* du déplacement entre le thème de Yoda et la seconde occurrence de celui de obi-Wan.

Toujours à partir du même extrait musical, l'exemple 3-11 survient tout juste après le segment dont il vient d'être question. D'ailleurs, le thème de Obi-Wan qui termine l'exemple précédent se situe au début de celui présenté ici. Ainsi, après l'intervention de Obi-Wan, Luke tente une fois de plus de convaincre Yoda de lui enseigner et ce dernier, après une pause et un profond soupir, s'adresse à Obi-Wan afin de savoir si Luke termine ce qu'il commence¹⁰². Ce moment revêt une signification particulière dans cette scène, car, pour la première fois, il dépeint chez Yoda une certaine ouverture ou du moins, une hésitation, à prendre Luke comme apprenti. À la suite de ce changement de position de la part de Yoda, Luke bondit sur l'occasion et promet au maître Jedi de ne pas le décevoir¹⁰³.

Dans l'exemple 3-11, l'accord *do* dièse mineur 7 bémol 5 est précisément synchronisé avec le soupir que pousse Yoda (mes. 5-6). On peut donc envisager que, par rapport au contexte triadique qui précède cet accord, l'arrivée de ce dernier introduit un contraste et une tension assimilables à l'état émotif de Yoda, déchiré face à l'insistance de Luke et Obi-Wan. Tout comme pour les exemples antérieurs, on note une transition (mes. 5-6) entre le thème de Obi-Wan et celui de Luke qui succède à l'accord de septième mineure et quinte diminuée. Par contre, dans ce cas-ci la pause mélodique composée de matériau indéfini coïncide avec celle que prend Yoda, ce qui confère une puissance particulière à ce passage.

¹⁰² « Will he finish what he begins? »

¹⁰³ « I won't fail you. »

Exemple 3-11 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 0:57:00.

Bien que l'on soit à nouveau en présence de deux espaces diatoniques à intervalles de quinte juste, dans le cas de l'exemple 3-11, la transition ne s'effectue pas par un accord commun aux deux espaces (figure 3-10). En effet, l'accord de *do* dièse mineur 7 bémol 5 n'appartient qu'au second espace et dans ce cas-ci c'est la fonction de l'accord de *si* mineur qui est réinterprétée en tonique lors de la modulation. Ainsi, le quatrième degré de l'échelle de *fa* dièse mineur devient la tonique du thème de Luke débutant à la mesure 7. Étant donné que les espaces de *fa* dièse mineur et *si* mineur dans lesquels sont entendus les deux thèmes se succèdent dans le cycle des quintes, le déplacement entre celles-ci peut être considéré comme peu prononcé.

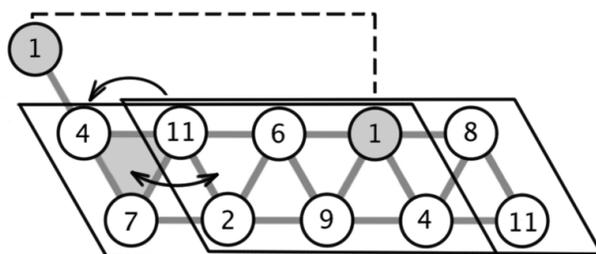


Figure 3-10 : *Tonnetz* du déplacement entre la seconde occurrence du thème de Obi-Wan et celui de Luke.

L'exemple qui clôt le segment sur les modulations entre espaces semblables provient de la jonction entre les deux parties du thème de Yoda, c'est-à-dire au moment où ce dernier s'adresse à Luke de façon solennelle en lui disant qu'un « Jedi se doit d'avoir l'engagement le

plus profond »¹⁰⁴. À l’instar de l’accord de septième mineure et quinte diminuée observé dans le fragment précédent, celui de l’exemple 3-12 (mes. 5) introduit, lui aussi, une sonorité tendue et contrastante en comparaison aux matériaux thématiques qui l’entourent. En effet, ces derniers sont essentiellement construits à partir d’accords majeurs issus des échelles majeure et lydienne ce qui accentue la disparité harmonique. De plus, l’accord *mi* mineur 7 bémol 5 est entendu après une longue tenue du *mi* bémol majeur qui termine la première partie du thème de Yoda. Ce faisant, une pause mélodique précède cet accord, le rendant prédominant. D’ailleurs, cette pause explique la raison pour laquelle dans l’exemple 3-12 la transition incorpore une portion de la durée du *mi* bémol majeur terminant la première partie du thème de Yoda.

D’un point de vue narratif, on pourrait donc conclure que le contraste musical créé à cet endroit permet, d’une part, d’attirer l’attention sur la réplique de Yoda et d’autre part, de générer une atmosphère beaucoup plus grave en raison de la nature plus tendue de l’accord mineur 7 avec quinte diminuée par rapport aux accords majeurs qui l’entourent.

Exemple 3-12 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 0:56:18.

Comme l’illustre le *Tonnetz* de la figure 3-11, l’accord *mi* mineur 7 bémol 5 est constitué de notes présentes dans deux échelles mais occupe un rôle fonctionnel uniquement dans la seconde. En effet, dans le contexte diatonique des mes. 6-8 (et au-delà), cet accord joue le rôle d’un emprunt à la tonalité parallèle mineure de *ré* et ce, même si concrètement l’échelle est d’abord entendue en mode lydien. En revanche, l’accord n’entretient pas de lien scalaire avec les *la* bémol et *mi* bémol majeurs qui le précèdent. On observe donc une transition importante à l’arrivée de ce dernier.

¹⁰⁴ « A Jedi must have the deepest commitment, the most serious mind ». La traduction proposée pour cette citation est tirée de la version française du film.

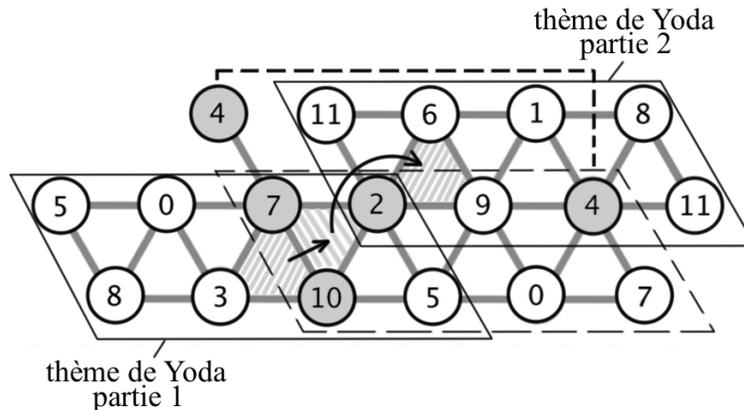


Figure 3-11 : *Tonnetz* du déplacement entre les deux parties du thème de Yoda.

À partir de la figure 3-11, on remarque que, dans l'accord de septième mineure et quinte diminuée, l'unique note étrangère à l'échelle de *mi* bémol majeur est le *mi* entendu à la basse (mes. 5) alors que le reste de l'accord forme un *sol* mineur. Concrètement, le nombre divergent de notes entre l'accord de *mi* mineur 7 bémol 5 et celui de *mi* bémol majeur qui lui précède rend plus complexe l'analyse à partir de transformations. Par contre, considérant que le *mi* incarne la seule note ne formant pas un accord parfait avec deux autres notes de l'accord de septième mineure et quinte diminuée, il s'avère possible de la mettre temporairement de côté et d'observer les conduites de voix en se basant sur un accord de *sol* mineur. Ainsi, la première partie du thème de Yoda (voir l'exemple 3-5 pour l'analyse complète) repose sur une oscillation harmonique employant la transformation composée **LR** (entre *la* bémol et *mi* bémol majeurs) et se dirige ensuite vers un *sol* mineur à travers une transformation **L** qui prolonge le déplacement le long du même axe diatonique. La modulation s'effectue quant à elle par une transformation **N** et s'opère avec le passage du *sol* mineur au *ré* majeur.

Le changement d'espace est donc occasionné par la présence du *mi* dans l'accord de septième mineure et quinte diminuée, car cette note n'appartient pas à l'échelle de *mi* bémol majeur. En réalité, comme le montre l'espace encadré en pointillés dans la figure 3-11, l'accord *mi* mineur 7 bémol 5 provient de l'échelle de *ré* mineur. Cependant, l'échelle qui succède à cet accord n'est ni *ré* mineur ni *ré* majeur; le déplacement se fait plutôt vers *ré* lydien (située au-dessus

dans le *Tonnetz*). Malgré cette observation, les notes formant le *sol* mineur inclus dans l'accord de septième mineure et quinte diminuée peuvent être réparties à travers les deux espaces en cause (*mi* bémol majeur et *ré* lydien) comme suit : le *ré* est une note commune aux deux échelles alors que les notes *sol* et *si* bémol appartiennent uniquement à l'échelle de *mi* bémol. On peut interpréter le rôle du *mi* à la basse comme une tension additionnelle non seulement, car cette note est étrangère à l'échelle qui précède, mais également parce qu'elle génère des intervalles dissonants avec les notes de l'accord de *sol* mineur, notamment un triton avec le *si* bémol. Étant donné que le *mi* se situe à peine à un demi-ton de la fondamentale de l'accord de *mi* bémol majeur qui le précède, il s'avère possible de considérer qu'en matière de conduite de voix parcimonieuse, ce *mi* bémol se dédouble pour aller à la fois vers les notes *ré* et *mi*, toutes deux positionnées à un demi-ton de part et d'autre du *mi* bémol. Finalement, en ce qui concerne la résolution de l'accord mineur 7 bémol 5, le *mi* se déplace vers un *ré* générant un mouvement 2-1 à la basse ce qui permet une entrée en douceur dans le thème suivant ainsi que dans la nouvelle échelle.

Contrairement au premier cas, les deux derniers exemples illustrent comment un accord de transition non commun aux échelles qui l'entourent permet de passer d'un espace à l'autre. De plus, la nature dissonante de cet accord qui contraste avec son environnement génère une rupture dans le continuum harmonique ce qui attire nécessairement l'attention et ajoute de l'importance à ce qui se déroule dans la trame narrative. Cela dit, un aspect récurrent aux trois exemples provient du fait que les transitions se produisent à travers des segments qui ne contiennent pas de matériel thématique particulier. Ceux-ci servent en quelque sorte à retarder l'arrivée du thème suivant qui, dans un contexte de musique de film, doit être synchronisé avec des éléments de l'image. En plus d'un remplissage temporel, ce type d'approche permet de mettre davantage en relief les thèmes et motifs. Ainsi, les exemples faisant appel à des accords de septième mineure et quinte diminuée dans leur transition démontrent que l'emploi d'un accord non commun aux deux espaces et l'usage d'une écriture harmonique divergente contribuent à créer une irrégularité dans le langage harmonique. Contrairement à l'utilisation d'accord appartenant à deux échelles, cette approche engendre un niveau plus prononcé de rupture dans l'enchaînement harmonique.

Espaces issus d'axes différents

Jusqu'ici, les exemples utilisés ont tous été tirés d'un seul extrait qui repose essentiellement sur une approche diatonique et les changements d'espaces observés s'opéraient à travers des moyens somme toute assez conventionnels. Les cas qui seront présentés ici émanent de l'autre extrait, c'est-à-dire celui prenant place en prison. Contrairement aux deux premières situations, celle-ci s'apparente davantage à une structure macroscopique régissant différents espaces harmoniques plutôt qu'à un événement localisé prenant la forme d'un accord de transition. En effet, comme il en a déjà été question, la musique entendue durant cette scène contribue à la construction d'une atmosphère tumultueuse et les changements fréquents d'axes que l'on y retrouve en constituent l'une des caractéristiques. Dans une certaine mesure, on peut affirmer que le principe derrière les changements d'axes dont nous allons bientôt discuter représente l'un des éléments unificateurs servant à préserver un ordre structurel.

Le premier cas a déjà partiellement été abordé, car il regroupe le thème de Vader que l'on entend en ouverture, le motif de la menace qui lui succède ainsi que le passage au thème des droïdes dont nous n'avons cependant pas discuté (exemple 3-13). Bien que nous ne l'analyserons pas réellement davantage ici, disons simplement que ce thème s'amorce au changement de lieu qui transporte le récit de Lando qui peste contre Vader à Chewbacca, enfermé dans une cellule de prison et qui tente de réassembler C-3P0.

1 5

motif de la menace

thème de Darth Vader

pôle : do ♯ m → pôle : fa ♯ m

thème des droïdes

→ pôle : si

(etc.)

Exemple 3-13 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 1:31:24.

Comme l'indiquent les cercles gras présents dans le *Tonnetz* de la figure 3-12, les pôles du thème de Vader, du motif de la menace et du thème des droïdes se déplacent chaque fois d'une quinte juste.

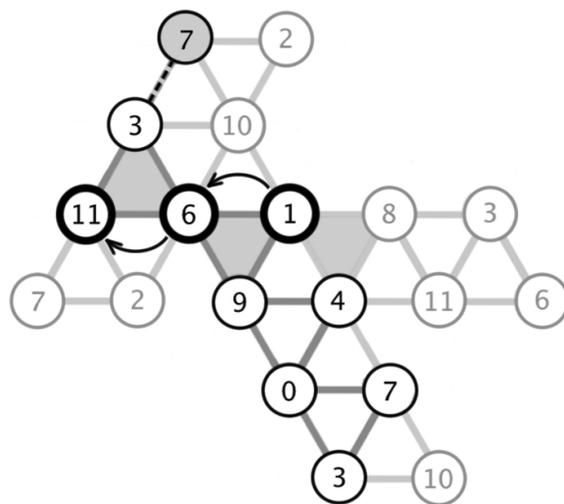


Figure 3-12 : *Tonnetz* des déplacements entre le thème de Vader, la première occurrence du motif de la menace et le thème des droïdes.

Ce *Tonnetz* illustre également ce qui est suggéré, mais non présent dans la musique à l'aide d'éléments en dégradé. On peut donc voir l'axe diatonique qui semble être sous-entendu derrière le thème de Vader, l'axe octatonique dans lequel se situe le motif de la menace ainsi que l'axe hexatonique qui s'avère le seul à pouvoir englober les quatre notes de l'ensemble commençant le thème des droïdes¹⁰⁵. On constate donc que chaque thème ou motif prend place dans son propre axe et ce, à distance de quinte juste. Le déplacement entre les trois espaces est soumis à une structure plus large qui unit les axes tout en créant une certaine régularité dans ce qui, à première vue, peut sembler n'être qu'un changement d'axe plus ou moins libre.

Le niveau d'éloignement engendré par les transformations unissant les pôles de chacun de ces thèmes et motif n'est cependant pas uniforme. Le passage de *do* dièse mineur à *fa* dièse mineur est représenté par une transformation composée de niveau 1 **LR**. Par contre, en raison des modes différents des deux accords, le déplacement du *fa* dièse mineur vers le *si* majeur demande nécessairement une opération additionnelle ce qui se solde par une transformation composée de second niveau **LRP** ou **PRL**. De plus, le passage du thème de Vader au motif de la menace s'effectue de manière subtile et fluide grâce à l'utilisation de notes pouvant toutes être incluses dans l'axe octatonique et aux accords les constituant qui s'avèrent tous de mode mineur (dans le cas du thème de Vader ceux-ci sont sous-entendus). En revanche, la rupture entre le motif de la menace et le thème des droïdes est plus marquée, d'une part car le mode des accords diffère et, d'autre part parce que, contrairement aux fondamentales des deux premiers accords qui se retrouvent toutes deux dans l'échelle octatonique, l'arrivée de la fondamentale de l'accord de *si* majeur introduit une note ne faisant pas partie du même axe. On peut donc dire que malgré le prolongement du rapport de quinte qui s'incarne dans le passage du *fa* dièse mineur au *si* majeur, cette transition est effectuée de manière moins fluide que celle joignant le thème de Vader au motif de la menace. Une explication issue de la trame narrative peut justifier cette divergence. En effet, le premier déplacement de quinte s'inscrit

¹⁰⁵ Afin d'éviter toute confusion, rappelons que le thème de Vader, bien qu'il n'utilise que des notes communes à l'axe octatonique, emploie une progression plagale rappelant grandement la sonorité diatonique et, à l'inverse, très peu le caractère de l'axe octatonique. C'est pour cette raison que, malgré l'absence de note qui pourrait confirmer la présence d'un axe diatonique sous-entendu, il a tout de même été convenu que cet axe représente le thème de Vader.

dans la continuité, car il survient lors de l'échange entre Vader et Lando alors que le second marque la rupture impliquant un changement de lieu qui fait passer le récit de Lando à Chewbacca, situé dans un autre endroit. D'ailleurs, ce second déplacement d'axe se trouve renforcé par une pause mélodique qui prend place sur la tenue de l'accord de *fa* dièse mineur terminant le motif de la menace (mes. 4-5). Il est donc plausible que derrière la construction harmonique régissant ce segment se cache une sensibilité pour le niveau de rupture ou de continuité engendré par l'enchaînement choisi.

Pour justifier ce raisonnement, il est cependant nécessaire de revoir le motif de la menace sous un angle légèrement différent de celui adopté auparavant. Préalablement, il a été question de la pédale accompagnant le motif et qui se trouve également à constituer la quinte du second accord. Lors de cette discussion, il a été démontré que cette pédale détermine, d'une certaine façon, un pôle de résolution qui n'existe habituellement pas dans une échelle symétrique comme celle octatonique. En reprenant cette idée pour l'appliquer à la première occurrence du motif de la menace, on peut affirmer que l'accord de *fa* dièse mineur dont la quinte est également la pédale, représente ce pôle de résolution. Dans cette optique, le *la* mineur qui commence le motif joue donc un rôle d'accord d'appoggiature alors que celui du troisième temps de la mesure 4, de même que l'accord de *do* mineur qui suit, représentent des broderies. Ainsi, le motif de la menace se résume en disant que les fondamentales de chacun des accords composent une mélodie qui a été harmonisée en triades mineures parallèles dont, non pas le ton, mais simplement le pôle est *fa* dièse mineur.

Donc, le thème de Vader, par sa progression plagale, semble suggérer le ton de *do* dièse mineur mais le motif de la menace repose sur un pôle de *fa* dièse mineur. Quant au thème des droïdes, il s'amorce par un ensemble de quatre notes (*si* – *ré* dièse – *fa* dièse – *sol* soit les hauteurs [11,3,6,7]) formant ce qui pourrait être qualifié d'accord de *si* majeur additionné d'une sixte mineure. En fait, la nature harmonique précise de cet accord s'avère ambiguë, mais seul un accord parfait de *si* majeur peut être construit à partir de ces quatre notes. De plus, mis à part les interventions dans le registre grave aux mesures 7 et 8, la basse récurrente se maintient sur un *si* ce qui renforce le rôle harmonique de cette note. Quoi qu'il en soit, que l'accord soit considéré majeur ou augmenté, son pôle demeure vraisemblablement *si*.

Le second exemple s'étend sur un passage considérablement plus long que le premier; il débute au moment où Leia est à son tour jetée dans la cellule, se poursuit durant la visite de Lando et se termine juste avant que Han assène un coup de poing à ce dernier (exemple 3-14). Pendant ce segment, la trame musicale fait entendre le thème de Han et Leia puis la troisième occurrence du motif de la menace.

Dans l'exemple 3-14, un mouvement harmonique par demi-ton ascendant s'amorce à la fin du thème de Han et Leia (mes. 1-4) alors que l'accord de tonique *do* majeur (mes. 4) se déplace vers le *do* dièse mineur tenu durant la première partie du motif de la menace qui accompagne la visite de Lando (mes. 5-11). L'ascension chromatique se poursuit avec la modulation du motif (mes. 12) qui s'opère à l'arrivée du *ré* mineur avec sixte mineure (*ré-fa-la-si* bémol) et qui coïncide avec le moment où Han et Leia comprennent qu'ils servent d'appâts pour piéger Luke. L'enchaînement aboutit à un accord de *do* mineur 7 bémol 5 (mes. 15) qui précède, et même annonce, le coup de poing que Han assène à Lando. Il s'avère donc intéressant de constater que, dans cet exemple, la musique crée l'accumulation progressive de tension dans le segment où Lando vient discuter avec les captifs. D'une certaine façon, on pourrait conclure qu'elle permet à l'auditeur de ressentir la montée progressive de colère chez Han.

Plutôt que d'employer une stratégie conventionnelle de modèle/séquence basée sur la répétition d'un segment identique à la seconde mineure supérieure, chaque déplacement chromatique de cet exemple revêt des caractéristiques harmoniques différentes. En effet, par son mode le *do* dièse mineur contraste avec le *do* majeur qui le précède et le passage à l'accord de *ré* mineur avec sixte mineure complexifie l'harmonie en ajoutant une quatrième note. Le dernier déplacement fait entendre non pas un *mi* bémol mineur comme la séquence l'aurait laisser croire, mais amène plutôt un accord de septième mineure et quinte diminuée avec l'ajout d'un *do* à la basse.

The image displays three systems of musical notation for John Williams' score. The first system, labeled 'thème de Han et Leia', features a melody in the upper voice and a rhythmic accompaniment in the lower voice, concluding with a 'do' note. The second system, labeled 'transition' and 'motif de la menace', shows a melodic line with a 'do # m' note and a bass line with sustained chords. The third system, labeled 'transition' and 'modulation du motif de la menace', continues the melodic and harmonic development, starting with a 'ré m (min 6)' note and ending with 'ré m' and 'do m7-5' notes.

Exemple 3-14 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 1:32:28.

L'exemple 3-14 se distingue des cas précédents dans la façon dont les transitions sont établies, car ces dernières reposent essentiellement sur des pauses mélodiques insérées entre les matériaux thématiques. En effet, le déplacement par demi-ton ascendant entre chacun des accords et le changement d'espace ou parfois même d'axe éliminent la possibilité d'utiliser un accord commun à deux environnements.

Le *Tonnetz* de la figure 3-13 illustre l'enchaînement chromatique qui régit chacun de ces accords. On peut d'abord y voir le *do* majeur entendu à la fin du thème de Han et Leia qui, par une transformation S , mène au *do* dièse mineur au-dessus duquel est joué le motif de la menace. Succédant à cette transformation s'amorce un cycle employant un axe que Richard Cohn nomme NL/LN ¹⁰⁶. Cet axe, comme son nom l'indique, enchaîne les transformations N et L ce qui engendre des paires d'accords majeurs et mineurs (reliées par la transformation L)

¹⁰⁶ Cohn, *Audacious Euphony*, p.94-95.

reproduites chromatiquement à chaque demi-ton. Le *Tonnetz* montre la répétition de ces paires d'accords à l'aide de lignes verticales en pointillés. Soulignons que les axes hexatoniques dans lesquels prennent place les accords tenus du motif de la menace (*do* dièse mineur et *ré* mineur avec sixte mineure) ont été complétés en dégradé de manière à démontrer l'environnement harmonique qui les entoure. Conséquemment, il demeure possible de repérer les notes constituant les autres strates (pour l'analyse complète, voir l'exemple 3-3). Sans se lancer dans une analyse qui demanderait des explications trop vastes, on peut tout de même ajouter que le thème de Han et Leia qui précède le motif de la menace ainsi que l'accord de septième mineure et quinte diminuée qui le succède ne proviennent pas d'espaces hexatoniques ce qui occasionne deux changements d'axe dans ce cycle. En effet, le triton de l'accord *do* mineur 7 bémol 5 n'existe pas dans un espace hexatonique et les accords napolitain et de sixte allemande entendus dans le thème de Han et Leia suggèrent plutôt un environnement tonal.

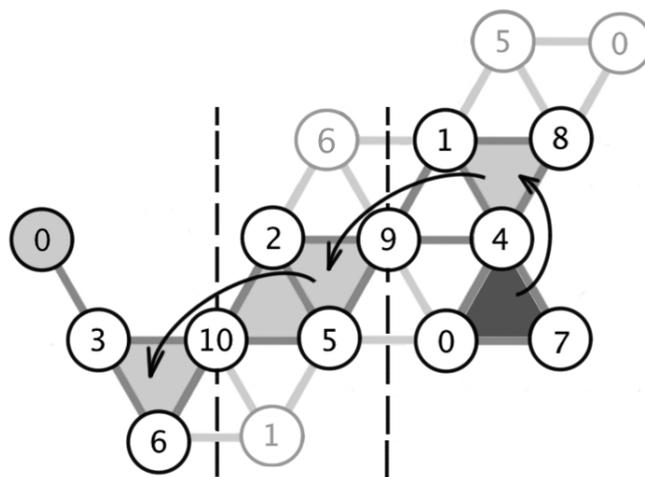


Figure 3-13 : *Tonnetz* du déplacement entre le thème de Han & Leia et la troisième occurrence du motif de la menace.

Cet exemple d'ascension chromatique renforcée par certaines stratégies d'écritures telles que l'introduction d'une basse plus agitée à partir de la mesure 12 correspond bien à l'esthétique d'intensification que Lehman définit comme « un accroissement de l'énergie au-delà des limites fournies par l'espace diatonique »¹⁰⁷. Ainsi, on peut analyser le parcours chromatique

¹⁰⁷ Lehman, « Music Theory through the Lens of Film », p.184.

de la musique de ce passage comme une accumulation progressive de tension qui se libère au moment où Han se jette sur Lando.

L'accord de *ré* mineur avec sixte mineure demande cependant certaines précisions. Dans la première moitié de ce chapitre, il a été dit que le motif de la menace était d'abord entendu au-dessus d'un *do* dièse mineur pour ensuite moduler vers ce qui « semblait » être un accord de *si* bémol majeur 7. S'agit-il vraiment de cet accord, est-ce plutôt un *ré* mineur auquel s'ajoute une sixte mineure ou encore l'amalgame d'un *si* bémol et d'un *ré* mineur? Le contexte harmonique cyclique qui régit l'évolution de la basse de chacun des accords (*do* – *do* dièse – *ré* – *mi* bémol) renforce certainement l'hypothèse d'un *ré* mineur orné d'une sixte mineure. D'ailleurs, la « vraie » nature de l'accord serait possiblement révélée avec le *ré* mineur entendu à la dernière mesure de l'exemple 3-14.

A posteriori, il est concevable de voir l'exemple 3-13 comme un passage basé lui aussi sur un cycle, mais dans lequel les pôles de chacun des axes se trouvent séparés par un intervalle de quinte juste. Ainsi, ces deux exemples de cycles illustrent de quelle façon une pensée globale du parcours harmonique est finement construite. Le premier exemple nous montre comment, au moyen de la dimension harmonique, la rupture, mais également la continuité peuvent être assurées à travers des changements d'axe fréquents alors que le second met en lumière de quelle manière un climax peut être longuement préparé à l'aide d'un gain progressif d'énergie. Bien sûr, une foule d'autres paramètres musicaux entrent aussi en jeu pour créer ce type de résultats, mais le langage harmonique se doit de travailler de concert avec ceux-ci afin de maximiser l'efficacité des approches choisies. Ainsi, les cycles offrent la possibilité de développer une structure musicale sur une plus longue durée tout en ne limitant pas la nature harmonique de chaque segment à un seul axe. À ce niveau, il s'avère intéressant de constater que l'usage du *Tonnetz* permet de représenter clairement l'enchaînement de chacun des segments d'un cycle en plus de montrer le déploiement des axes qui les constituent. L'aspect matriciel du *Tonnetz* se trouve une fois de plus pertinent, car, la dimension temporelle y étant absente, il s'avère beaucoup plus facile d'observer les relations existantes entre divers éléments, y compris ceux non adjacents dans le temps. Dans le cas de cycles s'étendant sur un plus vaste passage comme dans le second exemple, le recours à un *Tonnetz* permet de réunir

sur une surface relativement petite les différentes séquences harmoniques qui, dans la partition, peuvent facilement demeurer inaperçues. En outre, si la première partie de la discussion employait le *Tonnetz* pour représenter les liens immédiats entre les éléments harmoniques constituant les thèmes ou motifs et leur positionnement dans un espace, la seconde partie montre qu'il demeure tout à fait possible de s'en servir afin d'étudier les rapports plus larges qui établissent la structure englobant ces mêmes motifs et thèmes.

Conclusion

D'un point de vue plus général, l'ensemble des trois situations venant d'être décrites, soit le déplacement de pôle à l'intérieur d'un espace commun, la modulation à travers des espaces semblables ou encore l'emploi de cycle unissant des espaces de diverses natures, ne constituent qu'une très brève synthèse de moyens permettant de progresser entre les différents environnements harmoniques. Cela dit, le fait que les deux extraits musicaux étudiés soient construits à partir de vocabulaires harmoniques distincts (diatonique pour l'un et presque exclusivement chromatique pour l'autre) permet de constater que le type de stratégie favorisé dépend du contexte musiconarratif. Le changement de pôle dans un espace unique et le déplacement entre des espaces semblables se révèlent plus répandus dans un langage diatonique ou tonal alors que le recours à un cycle peut s'avérer une solution utile afin de lier plusieurs courts passages se déployant dans un univers chromatique parcourant différents axes. Cependant, l'observation du langage harmonique d'une musique de film ne saurait être complète sans qu'une attention soit portée à l'image et à la trame narrative. Le contraste scénique entre les deux extraits choisis reflète également celui des stratégies de changement d'environnement harmonique. En effet, la subtilité et la fluidité des mouvements de pôle au sein d'un même espace ou encore le déplacement vers un espace semblable établissent bien l'atmosphère stable d'un échange entre personnages alliés alors que les cycles englobant un assemblage d'espaces issus de divers axes assurent une certaine structure, mais surtout une continuité dans l'agitation d'une scène où règne affrontement et danger.

Conclusion

Récapitulatif

Ce mémoire portait sur la musique extradiégétique composée par John Williams pour le film *The Empire Strikes Back* (1980). Pour cette trame musicale, qui suit le modèle classique hollywoodien, j'ai emprunté et adapté des outils de la théorie néo-riemannienne pour analyser l'organisation des hauteurs (progression d'accords, matériau des différentes couches d'une texture stratifiée, échelles diatonique, hexatonique et octatonique) et j'ai examiné la fonction narrative que ceux-ci assurent au sein de scènes sélectionnées. Récemment, Frank Lehman (2012) avait déjà appliqué une approche néo-riemannienne à des extraits de films issus du modèle classique hollywoodien, vantant les mérites de cette méthode analytique pour rendre compte de changements musicaux et étudier leurs rapports avec le récit cinématographique. Cependant, la façon dont cette démarche a été appliquée dans la présente étude se distingue sur plusieurs points comme nous le verrons bientôt.

Le chapitre de méthodologie a d'abord présenté un ensemble d'outils provenant des théories néo-riemanniennes, notamment les transformations et leurs représentations graphiques à l'intérieur d'un *Tonnetz*. De plus, le concept de conduite de voix parcimonieuse régissant les transformations a permis d'évaluer la proximité entre les accords. Cette notion fournit un étalon pour l'ensemble des progressions harmoniques impliquant des triades majeure ou mineure. Ultimement, le déploiement des transformations dans un *Tonnetz* a dégagé trois axes (diatonique, octatonique et hexatonique) dans lesquels peuvent s'insérer des échelles complètes, mais également des sous-ensembles qui renvoient à ces axes à travers certains intervalles ou transformations caractéristiques.

Au chapitre 2, l'étude de la pièce *The Imperial March* a donné l'occasion de passer en revue la littérature scientifique consacrée à l'analyse musicale de la trame symphonique de *Star Wars*. Si un nombre considérable de sources s'est intéressé à cet extrait, leur comparaison a révélé la disparité dans les conclusions tirées par les différents auteurs. On a notamment constaté que ce

type de musique pouvait présenter certains défis lorsqu'une analyse est fondée sur des outils fonctionnels conventionnels (Kalinak) ou encore sur une approche schenkérienne (Poché). J'ai proposé une première analyse néo-riemannienne de ce thème et, tout en décrivant les liens fonctionnels qui lient les triades, la représentation graphique sur un *Tonnetz* a permis d'observer comment le déroulement musical sollicitait les axes diatonique, hexatonique et octatonique. Contrairement aux approches précédentes illustrées dans la littérature scientifique, cette méthodologie a permis de rendre compte des différentes strates de la texture de chacune des sections du thème de la pièce *The Imperial March*. De plus, elle a offert des explications pour l'ensemble des progressions harmoniques, y compris celles qui échappaient aux limites d'une analyse fonctionnelle. En effet, on a évité de simplement regrouper les progressions non diatoniques sous l'étiquette générale et commune de « chromatisme » ou « accords non-fonctionnels » en les positionnant plutôt dans un *Tonnetz*. Ce faisant, ces enchainements ont acquis une individualité qui les distingue et il est devenu possible d'observer leur parcours à travers les axes. En somme, l'analyse qui a été produite dans ce chapitre a jeté un regard nouveau sur cette pièce en observant les éléments à travers des outils différents.

Le plein potentiel d'une approche néo-riemannienne a pu être mesuré avec l'analyse de la musique extradiégétique entendue lors de deux scènes du film *The Empire Strikes Back*. Les extraits « Deal with the Dark Lord » et « Jedi Master Revealed » ont été sélectionnés parce qu'ils présentent des contextes contrastants d'interaction entre personnages; un dépeint la tourmente entre rivaux et l'autre, la mésentente entre des figures alliées. À travers un ensemble de thèmes et motifs ainsi que leurs variations, on a observé quels types de transformations étaient utilisés de façon récurrente. Leurs occurrences ont également été comparées à la trame narrative dans le but d'en dégager les liens les unissant. De plus, ces transformations ont par la suite pu être réunies dans des espaces afin de définir un environnement harmonique caractéristique pour chacun des matériaux thématiques. Par exemple, nous avons observé que les transformations *LP/PL* et *RP/PR* propres aux axes hexatonique et octatonique étaient davantage associées à un contexte d'agitation et de tourmente. Le prolongement logique de la démarche s'est avéré l'étude des déplacements entre les espaces ainsi que des circonstances narratives les entourant. On a pu relever trois

situations harmoniques : le changement de pôle à l'intérieur d'un espace commun, la modulation entre espaces semblables et le passage vers un espace issu d'un axe différent. De plus, il s'est avéré que la structure des extraits se basait d'abord et avant tout sur les motifs et thèmes, et que la plupart du temps, ces derniers balisaient les changements d'espaces. Dans plusieurs cas, les thèmes qui accompagnaient le passage d'un espace à l'autre étaient séparés par une transition contrastante, et souvent, ce lien était dépourvu de matériau thématique caractérisé. On a cependant pu constater que les stratégies de transition arboraient des formes variées allant d'un simple accord tenu à l'usage de matériaux indéfini.

Contributions

On peut donc affirmer que ce travail fait preuve d'originalité en s'intéressant à un répertoire relativement peu étudié tout en l'abordant avec une approche nouvelle qui lui est bien adaptée. Si Lehman se concentre essentiellement sur l'usage des triades majeure et mineure dans la musique de film propre au modèle classique hollywoodien, je propose d'outrepasser ces frontières en explorant le concept d'espace harmonique. Pour les *Tonnetz*, je m'inspire également de travaux antérieurs, ici, l'ouvrage *Audacious Euphony* de Richard Cohn; mais je les réinterprète eux aussi pour rendre compte d'entités plus vastes que les ensembles de trois sons (motifs, ensembles de quatre sons, etc.).

Compte tenu des limites imparties à ce travail, l'analyse ne porte que sur deux extraits. Cela dit, il apparaît que ces derniers renferment plusieurs pratiques représentatives de la musique extradiégétique de *Star Wars* et les conclusions qui ont pu en être tirées trouveront vraisemblablement écho dans d'autres extraits.

Potentiel d'extension

Si les propositions de ce mémoire permettent de mieux comprendre le langage harmonique employé par John Williams pour la musique de *The Empire Strikes Back*, beaucoup de questions demeurent encore inexplorées. En effet, l'éclectisme et la polyvalence du style de Williams l'amènent parfois à composer dans des esthétiques fort différentes de celle qui a été

analysée. Dans certains de ces cas, l'approche néo-riemannienne telle qu'elle est présentée dans cette étude n'offre que peu d'efficacité pour cerner les mécanismes derrière la musique. Au cours de la séquence d'ouverture du film par exemple, on aperçoit dans un paysage enneigé une créature bipède servant de monture à un personnage qui se révélera plus tard être Luke Skywalker (voir exemple 4-1). Dans cet extrait, il s'avère difficile, voire contreproductif d'aborder les différentes strates (chiffres 1 à 3 à gauche de l'exemple) d'un point de vue vertical, comme s'il s'agissait d'un enchaînement d'accords. En fait, même s'il semble possible d'unir certains groupes de notes pour former des accords, le type de langage employé suggère davantage une écriture linéaire gouvernée par des considérations contrapuntiques. Conséquemment, une analyse fondée sur les transformations et les *Tonnetz* produirait des résultats peu éclairants. D'ailleurs, les tentatives faites en ce sens ont mené à des raisonnements si complexes et à une manipulation des principes néo-riemanniens si alambiquée qu'elles remettraient en cause leur pertinence. Il faut donc reconnaître que malgré les avantages que présente une approche néo-riemannienne pour analyser les trames musicales issues du modèle classique hollywoodien, elle ne permet pas de rendre compte adéquatement de toute la variété esthétique qu'on y rencontre. À cet égard, il incomberait de se demander si une variante du système proposé dans ce mémoire pourrait générer une solution satisfaisante ou s'il serait nécessaire de songer à une démarche totalement différente. Certains points, notamment ceux suggérant de concentrer les observations sur des éléments ayant une portée locale plutôt que sur une structure étendue, demeurerait sans doute pertinents. En réalité, les passages comme l'exemple 4-1 représentent des changements de langage musical relativement temporaires ayant pour but de créer des atmosphères particulières entendues à des moments précis du film. Ainsi, il faudrait approcher ces segments non pas comme des éléments de remise en question de la méthode analytique, mais plutôt comme une manifestation de la variété de la palette stylistique de Williams et conséquemment, de la nécessité de compléter la démarche par l'ajout d'outils complémentaires.

Exemple 4-1 : John Williams, *The Empire Strikes Back*, 00:02:55¹⁰⁸.

Bien que l'exemple 4-1 discuté plus haut démontre que l'approche néo-riemannienne ne peut expliquer tout à elle seule, nombreux sont les autres passages du film *The Empire Strikes Back* qui pourraient en profiter. En effet, si l'exemple 4-1 représente un segment de l'ouverture dont l'écriture musicale échappe aux outils néo-riemanniens, la majeure partie de cet extrait pourrait très bien abordé à l'aide d'une démarche néo-riemannienne¹⁰⁹. J'ai d'ailleurs pu noter une forte concentration d'axes hexatoniques et de progressions par tierce dès le début du film. Ce passage, essentiellement dépourvu de dialogue et ayant pour but de situer le récit à venir, offrirait aussi l'occasion d'observer les pratiques harmoniques de cette trame musicale dans un contexte divergent de ceux analysés dans ce mémoire.

Une autre scène qui mériterait une attention plus spéciale dans une étude future serait celle où Han Solo est mis en congélation carbonique¹¹⁰. Celle-ci a recours à une écriture en stratification qui superpose différents environnements harmoniques et il s'avérerait intéressant d'observer le rapport unissant ces derniers. Ce type d'écriture offre un défi stimulant aux outils néo-riemanniens et l'usage des *Tonnetz*, avec leur nature matricielle, peut probablement

¹⁰⁸ Le début de cet exemple correspond à un montage musical tel qui en a été question dans l'introduction de ce mémoire. Sur l'édition RCA Victor de 1997 de la trame, le segment qui précède la mesure 1 de cet exemple provient de la piste « The Imperial Probe/Aboard the Executor » alors que ce qui est présenté ici est issu de la piste « Main Title/The Ice Planet Hoth ». Voir Matessino, Notes liminaires pour *The Empire Strikes Back*, p. 8-11.

¹⁰⁹ Dans l'édition de 1997, l'extrait musical débute à 00:01:58, soit à la fin des écritures jaunes d'ouverture et termine à 00:04:20 avec l'arrivée de Han Solo à la base rebelle.

¹¹⁰ Dans l'édition de 1997, l'extrait musical débute 01:34:22 et se termine à 01:38:30.

amener des explications additionnelles face aux rapports existants entre les environnements harmoniques visités. Enfin, un lien entre le contexte narratif de cet extrait et l'ambiguïté harmonique créée par la présence simultanée de ces environnements pourrait certainement être proposé, notamment en comparant cette scène avec d'autres où une approche par stratification est absente ou moins prononcée.

Applications ultérieures de la méthodologie

De façon très générale, on pourrait résumer que, dans le présent mémoire, l'argumentaire néo-riemannien a servi à démontrer que les types de progression harmonique, et par extension les axes qui les regroupent, présentent une corrélation avec le contexte narratif auxquels elles sont associées. On pourrait ajouter à cela que les déplacements entre ces axes entretiennent, eux aussi, des liens avec le film, que ce soit d'un point de vue narratif ou encore vis-à-vis les aspects techniques comme le montage, le jeu de caméra, etc.

En raison des limites imparties à ce mémoire, les observations se voulaient ciblées et portaient sur un petit échantillonnage d'extraits. Dans des travaux ultérieurs d'une ampleur plus vaste, on pourrait s'attarder à la dimension harmonique, mais cette fois-ci, à plus grande échelle, c'est-à-dire à travers des scènes entières, un film complet ou même une série de films. La multiplication des extraits analysés permettrait alors de renforcer et nuancer les principes harmoniques établis dans cette recherche. De plus, il deviendrait possible d'élargir la palette des contextes narratifs dans lesquels la trame musicale serait étudiée. En effet, si les exemples choisis dans ce mémoire l'ont été afin d'englober des situations où les environnements harmoniques et la façon de les exploiter divergent, il n'en demeure pas moins que plusieurs autres contextes narratifs impliquent une trame musicale dont l'esthétique est fort différente. Les nombreuses scènes d'action dans les films de *Star Wars* constituent un bon exemple. D'ailleurs, l'une d'entre elles est rencontrée relativement tôt dans le film *The Empire Strikes Back* alors que les forces impériales envahissent la planète enneigée du système Hoth où les rebelles ont établi leur base¹¹¹. Cette scène de combat à grand déploiement possède une trame

¹¹¹ Dans la version rééditée (après 1997) du film *The Empire Strikes Back*, cette scène débute à 00:25:51.

musicale imposante que Kalynak n'aborde que brièvement dans son ouvrage *Settling the Score*.

De plus, en définissant des catégories de contextes narratifs (dialogue, affrontement, scène d'action, scène d'amour, etc.), il serait alors possible de regrouper des scènes semblables et d'y rechercher des pratiques harmoniques comparables. On arriverait ainsi à proposer des descriptions générales suggérant, par exemple, que John Williams favorise un certain type d'accord ou de progression harmonique pour un contexte narratif donné. Avec ces balises, il deviendrait alors envisageable d'aborder une scène où la pratique harmonique diverge de celle généralement employée dans un contexte donné et d'y rechercher des éléments filmiques pouvant justifier cette dérogation. Conséquemment, on pourrait suggérer une analyse harmonique de la trame musicale qui serait plus éclairée et beaucoup plus sensible à l'évolution narrative du film puisque nous disposerions alors de schèmes de références. En fait, une fois que la compréhension des principes néo-riemanniens exploités dans une trame musicale donnée serait approfondie, il deviendrait possible de corrélérer de plus en plus efficacement les pratiques harmoniques avec le film. Ainsi, il en ressortirait une conception plus pointue des mécanismes et structures de la dimension harmonique (par exemple, dans une situation musicale donnée, un choix harmonique particulier est possible ou probable). Le même genre de réflexion pourrait alors être repris et traduit par des corrélations avec le film. Par exemple, lors d'un changement de lieu, les modulations ou changements d'axes sont-ils courants ou même plus fréquents? Si oui, retrouve-t-on un intervalle de modulation plus utilisé que d'autres? Ce ou ces intervalles répondent-ils davantage à des contraintes musicales ou filmiques? Dans le cas d'une scène, peut-on établir une structure du parcours harmonique en corrélation avec le film (événements narratifs, changement de plan, changement de lieu, jeux de caméra, etc.)? Ces questions sont fondamentales, car elles permettent de déterminer les caractéristiques harmoniques propres à une trame musicale donnée. Autrement dit, elles contribuent à la définition de l'identité musicale d'un film, de son langage, de sa façon de s'exprimer.

Éventuellement, il s'avérerait donc très profitable d'étendre le bassin d'échantillons analysés à l'ensemble de la saga *Star Wars* et à d'autres trames musicales de Williams d'une facture

comparable. On pourrait entre autres penser aux films issus des séries *Indiana Jones* (1981, 1984, 1989, 2008) et *Jurassic Park* (1993, 1997)¹¹². En fait, les choix sont abondants et plusieurs autres titres pourraient également être suggérés. En examinant plus d'extraits, nous pourrions non seulement étoffer la liste des exemples où l'on rencontre des principes compositionnels similaires à ceux discutés dans cette étude, mais en plus, révéler de nouvelles approches.

Mot de la fin

En somme, l'analyse de musique de film comme celle qui a été effectuée dans ce mémoire n'en est qu'à ses débuts et les futures avenues de recherche sont nombreuses. Dans le cas des trames fondées sur le modèle classique hollywoodien, elles nous poussent à adapter nos outils analytiques et à en développer de nouveaux. Le travail accompli dans cette étude s'attache précisément à cet objectif et surtout, cherche à alimenter une discussion à laquelle un nombre grandissant d'interlocuteurs prend part.

Les abondantes rééditions des films et des enregistrements audio de la saga *Star Wars* démontrent que l'engouement pour ses trames musicales demeure puissant et que leur impact culturel persiste encore, malgré la quarantaine d'années qui se sont écoulées depuis la parution du premier film en 1977. La franchise continue à produire de nouveaux films et John Williams a récemment annoncé qu'il écrira la musique du huitième opus de la série¹¹³. Dès lors, l'ampleur de la contribution du compositeur à cette série ne cesse de croître, ce qui nous amène à nous demander si nous ne sommes pas en présence de l'un des plus grands classiques

¹¹² *Raiders of the Lost Ark*, Spielberg (réal.), *Indiana Jones and the Temple of Doom*, Steven Spielberg (réal.), Hollywood, Paramount, 2008, (d'abord paru en 1984), 1 DVD (118 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces, *Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg (réal.), Hollywood, Paramount, 2008 (d'abord paru en 1989), 1 DVD (126 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces, *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, Steven Spielberg (réal.), Hollywood, Paramount, 2008, 1 DVD (122 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces, *Jurassic Park*, Steven Spielberg (réal.), Universal City, Universal, 2000 (d'abord paru en 1993), 1 DVD (127 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces et *The Lost World: Jurassic Park*, Steven Spielberg (réal.), Universal City, Universal, 2000 (d'abord paru en 1997), 1 DVD (129 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces. Attention, les trames musicales des films suivants de la série *Jurassic Park* n'ont pas été composées par John Williams.

¹¹³ Justin Cook, *John Williams Will Begin Scoring Star Wars: Episode VIII in a Few Weeks*, <http://www.imdb.com/news/ni60153626/>, (consulté le 23 août 2016).

de notre époque. Chose certaine, l'intérêt que suscite cette musique ne semble pas s'essouffler et voilà une bonne raison d'en poursuivre l'étude

Bibliographie

Sources documentaires

- ADORNO, Theodor et Hanns EISLER. *Composing for the Films*, New-York, Oxford University Press, 1947, nouvelle édition, avec une nouvelle introduction de Graham McCann, New-York, Continuum, coll. « Athlone Contemporary European Thinkers », 2005.
- AUDISSINO, Emilio. *John Williams's Film Music : Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the Return of the Classical Hollywood Music Style*, London, The University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Film Studies », éd. de série Patrick McGilligan, 2014.
- BERTHOMIEU, Pierre. *La musique de film*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2004.
- BASHWINER, David. « Musical Analysis for Multimedia : A Prespective from Music Theory », dans Siu-Lan Tan, Annabel J. Cohen, Scott D. Lipscomb et Roger A. Kendall (éd.), *The Psychology of Music in Multimedia*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 89 – 117.
- BUHLER, James et David Neumeyer, Rob Deemer. *Hearing the Movies : Music and Sound in Film History*. New York, Oxford University Press, 2010.
- BUHLER, James, Caryl Flinn et David Neumeyer (éd.). *Music and Cinema*. London, Wesleyan University Press, 2000.
- BYRON, Almén. *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington, Indiana University Press, 2008.
- CAPLIN, William E. *Classical Form: A theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York, Oxford University Press, 1998.
- CARAYOL, Cécile. *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, préface de Michel Chion, postface de Gilles Mouëllic, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- COHN, Richard. *Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature*, New York, Oxford University Press, coll. « Oxford Studies in Music Theory », 2012.
- _____. « Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective », *Journal of Music Theory*, Duke University Press, Vol. 42, n°2, Automne 1998, p. 167-180.
- _____. « Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and their "Tonnetz" Representations », *Journal of Music Theory*, vol. 41, n° 1, 1997, p. 1–66.

- COHEN, Annabel J. « Congruence-Association Model of Music and Multimedia: Origin and Evolution » dans Siu-Lan Tan, Annabel J. Cohen, Scott D. Lipscomb et Roger A. Kendall (éd.), *The Psychology of Music in Multimedia*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 17 – 47.
- COOK, Justin. *John Williams Will Begin Scoring Star Wars: Episode VIII in a Few Weeks*, <http://www.imdb.com/news/ni60153626/>, (consulté le 23 août 2016).
- COOK, Nicholas. *Analyzing Musical Multimedia*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
- COOKE, Mervyn. *A History of Film Music*, New-York, Cambridge University Press, 2008.
- DICKINSON, Kay, éd. *Movie Music: The Film Reader*, London, Routledge, coll. « In Focus: Routledge Film Readers », 2003.
- DOUTHETT, Jack et Peter STEINBACH. « Parsimonious Graphs: A Study in Parsimony, Contextual Transformations, and Modes of Limited Transposition », *Journal of Music Theory*, vol. 42, n° 2, automne 1998, p. 241-263.
- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, London, Indiana University Press, 1987.
- GUIDO, Laurent. « Entre opéra wagnérien et culture de masse : l'univers musical de Star Wars », *Décadrages* [En ligne], 8-9, 2006, mis en ligne le 26 novembre 2012, <http://decadrages.revues.org/280>, (consulté le 17 novembre 2014).
- HURON, David. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MIT Press, 2007.
- KALINAK, Kathryn. *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film*, Madison, The University of Wisconsin Press, coll. « Wisconsin Studies in Film », 1992.
- KARLIN, Fred et Rayburn WRIGHT. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*, 2^e édition revue par Fred Karlin, préface de John Williams, nouveaux exemples musicaux transcrits par Doug LeBow, New York, Routledge, 2004 (1990).
- KENDALL, Lukas. « Star Wars Trilogy: The Original Soundtrack Anthology » dans les notes liminaires de *Star Wars Trilogy: The Original Soundtrack Anthology*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, Arista Records, 07822-11012-2, 1993, 4 disques compacts, 58 pages, p. 14 à 53.
- KLEIN, Michael L. et Nicholas REYLAND, éd. *Music and Narrative Since 1900*, Bloomington, Indiana University Press, 2013.

- LARSEN, Peter. *Film Music*, traduit de l'allemand par John Irons, London, Reaktion Books, 2007.
- LEHMAN, Frank Martin. *Reading Tonality Through Film: Transformational Hermeneutics and the Music of Hollywood*, thèse de doctorat (Ph.D.), Université Harvard, 2012.
- _____. « Music Theory through the Lens of Film », *Journal of Film Music*, vol. 5, n° 1-2, 2012, p.179-198.
- _____. « Film Music and Neo-Riemannian Theory », *Oxford Handbooks Online*, Oxford University Press, 2014.
- LEWIN, David. *Generalized Musical Intervals and Transformations*, nouvelle édition (Oxford), New Haven, Yale University Press, 1993, réimp. New York, Oxford University Press, 2011.
- MALHAIRE, Philippe, dir. *Polytonalités*, préface de Danièle Pistone, postface de Véronique Alexandre Journeau, Paris, L'Harmattan, coll. « L'univers esthétique », 2011.
- MALONE, Chris. *Recording the Star Wars Saga: A Musical Journey from Scoring Stage to DVD*, version 1.4, 2012, www.malonedigital.com/starwars.pdf, (consulté le 12 avril 2014).
- MATESSINO, Michael. Notes liminaires pour *Star Wars, A New Hope: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026-68772-2, 1997, 2 disques sonores (106 min.), 27 pages.
- MATESSINO, Michael. Notes liminaires pour *Star Wars, The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026-68773-2, 1997, 2 disques sonores (approx. 124 min.), 28 pages.
- MATESSINO, Michael. Notes liminaires pour *Star Wars, Return of the Jedi: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026 68774 2, 1997, 2 disques sonores (approx. 148 min.), 29 pages.
- MEEUS, Nicolas. « Vecteurs harmoniques, Essai d'une systématique d'une progression harmonique », *Fascicules d'Analyse Musicale* vol. 1, n° 3, 1988, p. 87-106, <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Textes/NMVH.pdf>, (consulté le 2 juillet 2013).
- MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago et London, The University of Chicago Press, 1956.
- MEYER, Leonard B. *Style and Music : Theory, History, and Ideology*, nouvelle édition,

University of Pennsylvania Press, 1989, réimp. Chicago et London, The University of Chicago Press, 1996.

MURPHY, Scott. « Scoring Loss in Some Recent Popular Film and Television », *Music Study Spectrum*, vol. 36, n°2, Automne 2014, p. 295 – 314.

_____. « The Major Tritone Progression in Recent Hollywood Science Fiction Films », *Music Theory Online* vol. 12, n°2, Mai 2006, <http://www.mtosmt.org/issues/mto.06.12.2/mto.06.12.2.murphy.html>.

NEUMEYER, David, éd. *The Oxford Handbook of Film Music Studies*, New York, Oxford University Press, 2014.

POCHE, Bill Joseph. *Musical Content and Thematic Process in the Star Wars Concert Suite of John Williams*, mémoire de maîtrise (Master of Arts in Music Theory), San Diego State University, 1995.

RANDEL, Don Michael éd. *The Harvard Dictionary of Music*, 4^e édition, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge et Londres, 2003.

REAY, Pauline. *Music in Film: Soundtrack and Synergy*, London, Wallflower, coll. « Short Cuts », 2004.

ROSSI, Jérôme. « Le dynamisme harmonique dans l'écriture filmique de John Williams : harmonie fonctionnelle versus harmonie non fonctionnelle », *John Williams : un alchimiste musical à Hollywood*, sous la dir. de Alexandre Tylski, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers musical », 2011, p. 113-140.

TYMOCZKO, Dmitri. *A Geometry of Music: Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*, New-York, Oxford University Press, coll. « Oxford Studies in Music Theory », 2011.

WHITTINGTON, William. *Sound Design & Science Fiction*, Austin, University of Texas Press, 2007.

WINTERS, Ben. *Erich Wolfgang Korngold's The Adventures of Robin Hood: A Film Guide Score*, Lanham, Scarecrow Press Inc., coll. « Scarecrow Film Score Guides », 2007.

Partition

WILLIAMS, John. « The Imperial March », *Star Wars : Suite for Orchestra*, Milwaukee, Hal Leonard, 1997, p 57-75

DVD

Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull, Steven Spielberg (réal.), Hollywood, Paramount, 2008, 1 DVD (122 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Indiana Jones and the Last Crusade, Steven Spielberg (réal.), Hollywood, Paramount, 2008 (d'abord paru en 1989), 1 DVD (126 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces

Indiana Jones and the Temple of Doom, Steven Spielberg (réal.), Hollywood, Paramount, 2008, (d'abord paru en 1984), 1 DVD (118 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Jaws, Steven Spielberg (réal.), Universal City, Universal, 2005 (d'abord paru en 1975), 1 DVD (124 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Jurassic Park, Steven Spielberg (réal.), Universal City, Universal, 2000 (d'abord paru en 1993), 1 DVD (127 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Raiders of the Lost Ark, Steven Spielberg (réal.), Hollywood, Paramount, 2008 (d'abord paru en 1981), 1 DVD (112 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Star Wars Episode I: The Phantom Menace, George Lucas (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 1999, 2 DVD (approx. 136 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Star Wars Episode II: Attack of the Clones, George Lucas (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2002, 2 DVD (approx. 142 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Star Wars Episode III: Revenge of the Sith, George Lucas (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2005, 2 DVD (approx. 140 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

« Star Wars Episode IV: A New Hope » dans *Star Wars Trilogy*, George Lucas (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2004 (d'abord paru en 1977 et 1997), 1 DVD (approx. 123 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

« Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back » dans *Star Wars Trilogy*, Irvin Kershner (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2004 (d'abord paru en 1980 et 1997), 1 DVD (approx. 129 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

« Star Wars Episode VI: Return of the Jedi » dans *Star Wars Trilogy*, Richard Marquand (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2004 (d'abord paru en 1983 et 1997), 1 DVD (approx. 136 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

The Lost World : Jurassic Park, Steven Spielberg (réal.), Universal City, Universal, 2000 (d'abord paru en 1997), 1 DVD (129 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

CD

WILLIAMS, John. *Star Wars, A New Hope: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026-68772-2, 1997, 2 disques sonores (106 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars, Return of the Jedi: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026 68774 2, 1997, 2 disques sonores (approx. 148 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars, The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026-68773-2, 1997, 2 disques sonores (approx. 124 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars Trilogy: The Original Soundtrack Anthology*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, Twentieth Century Fox Films Scores et Arista Records, 07822-11012-2, 1993, 4 disques sonores (approx. 251 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

Annexe 1 : Réduction du thème de *The Imperial March*

The Imperial March

(réduction du thème : m.1-20)

John Williams
Réduction : Sébastien Belval

Introduction

1 $\text{♩} = 112$

3

Section A

5

7

9

Section B

Musical score for measures 9-10. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with triplet eighth notes and quarter notes. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, featuring a complex accompaniment of triplets and sixteenth notes.

Musical score for measures 11-12. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. It features a melodic line with triplet eighth notes and quarter notes. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature, providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature, featuring a complex accompaniment of triplets and sixteenth notes.

Musical score for measures 13-14. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with triplet eighth notes and quarter notes. The middle staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, providing a harmonic accompaniment. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature, featuring a complex accompaniment of triplets and sixteenth notes.

15

Musical score for measures 15-16. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 15 features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. Measure 16 continues with similar rhythmic patterns. The bottom system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 15 features a triplet of eighth notes in the bass. Measure 16 features a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble.

Conclusion

17

Musical score for measures 17-18, labeled "Conclusion". The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 17 features a triplet of eighth notes in the bass. Measure 18 features a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble.

19

Musical score for measures 19-20. The top system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. Measure 19 features a triplet of eighth notes in the bass. Measure 20 features a triplet of eighth notes in the bass and a triplet of eighth notes in the treble.

Annexe 2 : Notices bibliographiques des différentes versions de films et trames musicales (édition critique)

Films (ordre chronologique)

Star Wars Trilogy, George Lucas, Irvin Kershner et Richard Marquand (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 1995, 3 vidéocassettes (approx. 386 min.), sonore, couleur, ½ pouce.

Star Wars Trilogy (Special Edition), George Lucas, Irvin Kershner et Richard Marquand (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 1997, 3 vidéocassettes (372 min.), sonore, couleur, ½ pouce.

Star Wars Trilogy, George Lucas, Irvin Kershner et Richard Marquand (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2004, 4 DVD (410 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Star Wars Trilogy (Limited Edition), George Lucas, Irvin Kershner et Richard Marquand (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2005, 3 DVD (388 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Star Wars Episode IV: A New Hope, George Lucas (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2006, 2 DVD (approx. 123 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back, Irvin Kershner (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2006, 2 DVD (approx. 129 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Star Wars Episode VI: Return of the Jedi, Richard Marquand (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2006, 2 DVD (approx. 133 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Star Wars, The Complete Saga, George Lucas, Irvin Kershner et Richard Marquand (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2011, 9 Blu-ray (805 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Star Wars: Episodes IV – V – VI, George Lucas, Irvin Kershner et Richard Marquand (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2013, 3 DVD + 3 Blu-ray (approx. 390 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Star Wars, The Complete Saga, George Lucas, Irvin Kershner et Richard Marquand (réal.), Beverly Hills, Twentieth Century Fox Home Entertainment et Lucasfilm Ltd, 2015, 9 Blu-ray (approx. 800 min.), sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Trames sonores

Épisode IV (ordre chronologique)

WILLIAMS, John. *Star Wars: The Original Soundtrack from the 20th Century Fox film*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, Los Angeles, Twentieth Century Fox Records et Fox Fanfare Music Inc., 2T-541, 1977, 2 disques sonores (74 min.), analogique, 33 1/3 t/min, stéréo, 12 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars: The Original Soundtrack from the 20th Century Fox film*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, Los Angeles, Polydor, 800 096-2, 1986, 2 disques sonores (74 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars, A New Hope: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026-68772-2, 1997, 2 disques sonores (106 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars IV, A New Hope: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, Sony Classical, SK 92953, 2004, 2 disques sonores (106 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars: Episode IV- A New Hope*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, Los Angeles, Twentieth Century Fox Records et Sony Classical, 2T-541 et FMW 37/8, 2016, 2 disques sonores (74 min.), analogique, 33 1/3 r/min, stéréo, 12 pouces.

Épisode V (ordre chronologique)

WILLIAMS, John. *Star Wars / The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, Los Angeles, RSO, RS-2-4201, 1980, 2 disques sonores (75 min.), analogique, 33 1/3 r/min, stéréo, 12 pouces.

WILLIAMS, John. *The Empire Strikes Back*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, [s.l.], Polydor, 825 298-2, 1985, 1 disque sonore (approx. 41 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars, The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026-68773-2, 1997, 2 disques sonores (approx. 124 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars V, The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, Sony Classical, S2K 92951, 2004, 2 disques sonores (approx. 124 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars / The Empire Strikes Back: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, Los Angeles, RSO et Sony Classical, MWZ 8113/4, 2016, 2 disques sonores (75 min.), analogique, 33 1/3 t/min, stéréo, 12 pouces.

Épisode VI (ordre chronologique)

WILLIAMS, John. *Star Wars / Return of the Jedi - The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RSO, 422-811 767-1 Y-1, 1983, 1 disque sonore (approx. 45 min.), analogique, 33 1/3 r/min, stéréo, 12 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars, Return of the Jedi: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, RCA Victor, 09026 68774 2, 1997, 2 disques sonores (approx. 148 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars VI, Return of the Jedi: The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, Sony Classical, S2K 92952, 2004, 2 disques sonores (approx. 148 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *Star Wars / Return of the Jedi - The Original Motion Picture Soundtrack*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, Los Angeles, RSO et Sony Classical, 422-811 767-1 Y-1, 2016, 1 disque sonore (approx. 45 min.), analogique, 33 1/3 t/min, stéréo, 12 pouces.

Coffrets Audio (ordre chronologique)

WILLIAMS, John. *Star Wars Trilogy: The Original Soundtrack Anthology*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, Twentieth Century Fox Films Scores et Arista Records, 07822-11012-2, 1993, 4 disques sonores (approx. 251 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces.

WILLIAMS, John. *The Music of Star Wars*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, New York, NY, Sony Classical, 88697-14114-2, 2007, 7 disques sonores (approx. 441 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces + 1 CD-ROM.

WILLIAMS, John. *Star Wars : The Ultimate Soundtrack Collection*, London Symphony Orchestra dirigé par John Williams, [s.l.], Sony Classical, 88875167302, 2016, 10 disques sonores (approx. 645 min.), numérique, stéréo, 4 3/4 pouces + 1 DVD (70 min.) sonore, couleur, 4 3/4 pouces.

Annexe 3 : Ensemble des thèmes et motifs étudiés

Voici un inventaire des thèmes et motifs discutés dans ce mémoire. Certains divergent des variations dans lesquelles ils sont entendus durant les extraits étudiés. C'est notamment le cas du motif de Luke Skywalker qui est présenté ici en mode majeur puisqu'il s'avère plus courant de le rencontrer ainsi durant les films.

Darth Vader (et l'Empire)



Droïdes (R2-D2 et C-3P0)



Han et Leia



Luke Skywalker



Menace

1



Musical notation for 'Menace' in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece begins with a whole rest, followed by a series of chords and melodic lines. A first fingering '1' is indicated above the first measure.

Obi-Wan Kenobi (ou la Force)

1



Musical notation for 'Obi-Wan Kenobi (ou la Force)' in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes. A first fingering '1' is indicated above the first measure, and a triplet '3' is indicated above the final eighth notes.

Yoda - 1

1



Musical notation for 'Yoda - 1' in 4/4 time, starting with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The piece features a series of chords and melodic lines. A first fingering '1' is indicated above the first measure.

Yoda - 2

1



Musical notation for 'Yoda - 2' in 4/4 time, starting with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The piece features a series of chords and melodic lines. A first fingering '1' is indicated above the first measure, and a fifth fingering '5' is indicated above the fifth measure.