

Chloé Huvet. 2022. *Composer pour l'image à l'ère numérique : Star Wars, d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 432 p. ISBN 978-2-7116-2895-7

Jérémy Michot

Volume 40, Number 1, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1096485ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1096485ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

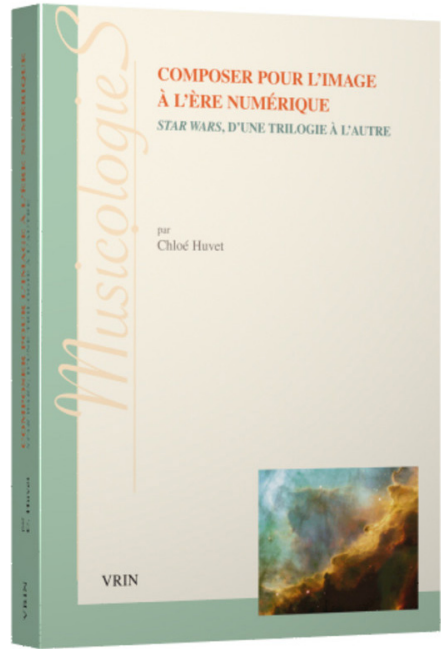
Michot, J. (2020). Review of [Chloé Huvet. 2022. *Composer pour l'image à l'ère numérique : Star Wars, d'une trilogie à l'autre*. Paris : Vrin, 432 p. ISBN 978-2-7116-2895-7]. *Intersections*, 40(1), 161–165.
<https://doi.org/10.7202/1096485ar>

Chloé Huvet. 2022. *Composer pour l'image à l'ère numérique: Star Wars, d'une trilogie à l'autre*. Paris: Vrin, 432 p. ISBN 978-2-7116-2895-7

L'ouvrage de Chloé Huvet, maîtresse de conférences en musicologie à l'Université d'Évry, paraît à la fin d'une décennie particulièrement riche et féconde dans la cinémusicologie francophone, tant en ce qui concerne les rencontres et colloques organisés par des chercheur-euse-s aux horizons académiques variés que les articles et ouvrages collectifs publiés par des groupes de recherche interdisciplinaires (notamment LPCM, ELMEC, Siméa) ou des universitaires spécialistes. Ainsi, l'assise résolument technique des analyses musicales et cinématographiques développées dans ce livre s'inscrit dans cette dynamique et contribue, à l'aide d'outils musicologiques convoqués avec autant de complexité que de justesse (en particulier, l'analyse de partitions, de sonagrammes, ou de frises thématiques), à en renforcer la dimension scientifique. Par ailleurs, ce travail de recherche s'appuie sur des entretiens et des sources inédites, non publiées, qui lui confèrent une véritable valeur ajoutée lorsque l'on sait tout le mal que les chercheur-euse-s ont à se procurer les partitions originales de films ou de séries télévisées.

Le cycle de films *Star Wars*, phénomène pop dont la célèbre partition de John Williams contribue au renouveau épique des musiques de films de science-fiction à la fin des années 1970, est un objet culte dont la musique est maintes fois passée au crible de l'analyse. Pourtant, même si le « tissu sonore » (Huvet 2022, 16), c'est-à-dire l'alliance des musiques et autres objets sonores dans les deux trilogies portées par George Lucas, a fait l'objet de nombreuses études, notamment aux États-Unis, il manquait à la littérature cinémusicologique française comme internationale un ouvrage de référence dans lequel le processus de création, l'œuvre en elle-même ou encore sa réception étaient abordés en détail, qui plus est à parts égales.

Pour commencer, Huvet rappelle que les deux premières trilogies *Star Wars* n'ont pas (ou peu) d'équivalent cinématographique en termes d'ampleur et



d'étendue temporelle. De plus, la trilogie (1977–1983) et la prélogie (1999–2005) sont produites à vingt ans d'écart, ce qui a pu entraîner, postule l'autrice, des modifications dans le « traitement de la partition et de la narration musicale » ainsi que dans les « interactions entre musique, sons et images » (16). Afin de dévoiler tous les aspects de telles transformations, Huvet initie un projet comparatiste en trois parties et dix chapitres, lesquels interrogent, sans l'angle de la continuité, l'écriture musicale de Williams dans un premier temps, les relations entre musique et montage dans un deuxième temps, et l'entrelacement de la musique et des effets sonores pour terminer.

Le premier chapitre invite le ou la lecteur-riche à se pencher sur les trajectoires et modifications importantes qui ont pu avoir lieu dans *Star Wars*, d'un point de vue narratologique, visuel et musical. La force de ces premières lignes réside dans la présentation synthétique des positions que des musicographes, professionnels et amateurs, ont tenues à propos de la musique de la saga. Huvet oppose ainsi « les défenseurs d'une cohérence musicale évidente » d'un côté et « les tenants d'une nouveauté inconciliable avec les partitions de la trilogie impériale » de l'autre (35). Williams lui-même, révèle l'autrice, tient un discours contradictoire à ce sujet, ce qui invite dès lors à vouloir démêler le vrai du faux. Après avoir démontré que la construction musicale des génériques de fin n'est pas identique pour chaque épisode, Huvet revient sur le traitement orchestral différencié des thèmes d'amour dans *Star Wars 5* et *Star Wars 2*. Enfin, Huvet analyse la récurrence d'apparition des principaux thèmes musicaux du cycle et conclut à un renouveau du dynamisme global à l'œuvre dans les trois derniers films.

Est-il un terme plus (mal) utilisé que « leitmotiv » lorsque l'on discute de musique de film ? Fort heureusement, l'ouvrage remet de l'ordre à ce sujet. Pour ce faire, Huvet constate que la répartition des thèmes musicaux entre les deux trilogies est déséquilibrée, ce qui l'amène à s'intéresser à l'écriture musicale thématique tout au long du chapitre 2, et à revenir sur la question du leitmotiv : à l'opéra, tout d'abord, dans le cinéma hollywoodien ensuite puis, enfin, dans *Star Wars*. Il ressort alors que les leitmotive, dans la saga de George Lucas, ne se limitent pas aux seuls événements ou personnages auxquels ils sont associés en premier lieu : ils sont en effet soumis à de nombreux « glissements référentiels » (77) qui les enrichissent d'un point de vue sémantique, comme en atteste l'étude à grande échelle que fait Huvet de la « Marche impériale » à la fin de ce chapitre. Cependant, ces principes ne sont pas tous applicables aux musiques de la prélogie. Ces dernières obéissent en effet à d'autres règles d'écriture thématiques analysées dans le chapitre 3 où l'autrice constate que les stratégies compositionnelles de Williams ne répondent plus à la logique déployée tout au long de la première trilogie : les thèmes se raréfient, les mélodies mémorables se font moins nombreuses et les motifs accusent une certaine proximité entre eux, ce qui les rend désormais plus difficiles à distinguer ainsi qu'à mémoriser. L'écriture thématique n'est pas le seul paramètre soumis à des changements entre les deux trilogies, ce que démontre la musicologue dans le chapitre 4, en s'intéressant cette fois-ci à l'enrichissement de la palette orchestrale de la prélogie.

La musicologue montre par ailleurs que le mixage numérique offre des possibilités nouvelles dont les conséquences se font sentir dans la texture même

de l'orchestre en étudiant les effets produits par différentes combinaisons de timbres, et révèle ainsi tout le potentiel dramatique des registres extrêmes. En ce sens, elle souligne le rôle important joué par les percussions dans la trilogie impériale, les voix et, plus surprenant, par les synthétiseurs utilisés pour la « création d'atmosphères mystérieuses » (148) ou en substitution aux instruments acoustiques traditionnels.

L'autrice ouvre alors une nouvelle partie de son ouvrage sur l'étude de cette musique *en contexte*, c'est-à-dire au sein des films à proprement parler. Il est question, dans le chapitre 5, de prendre du recul par rapport à la partition et de considérer la musique de film dans son rapport au montage. Ainsi, Huvet met en lumière Kenneth Wannberg, habitué à travailler avec Williams depuis la fin des années 1960, et présente son métier de *music editor* dont le rôle est d'assembler les *temp tracks* (pistes musicales temporaires) et d'assister aux *spotting sessions* qui consistent, avec le réalisateur, à délimiter puis minuter les passages du film musicalisés. En reconsidérant ainsi le rôle de Wannberg dans la musique de *Star Wars*, Huvet investit là un angle mort laissé par les autres publications du genre. Cette documentation du processus de création musicofilmique offre alors d'autres perspectives à l'histoire des idées, bien loin des dieux, des génies et autres personnages providentiels. La musicologue montre ainsi comment Wannberg dans la trilogie impériale modifie des « mesures à petite échelle » (178) et explique que des *cues* entiers ont pu être substitués entre eux au sein d'un même épisode.

Le chapitre 6 est entièrement consacré à la révolution numérique et au montage musique dans la trilogie. Après avoir rappelé quelques éléments fondamentaux à propos du son numérique, Huvet postule que Williams est « conduit à adopter d'autres méthodes d'écriture et d'utilisation de la musique » (191) face à l'apparition des technologies numériques de montage. À l'appui de sa démonstration, on lira quelques pages remarquables sur la disparition totale des musiques originales du compositeur derrière le réemploi de *cues* plus anciens agencés par Wannberg, dans la séquence de l'arène sur Géonosis dans *Star Wars 2* (notamment aux pp. 191–193), et d'autres, tout aussi importantes, sur le « réagencement profond de l'accompagnement musical pour des séquences entières » (209) de la main de Wannberg lui-même. Et puisque cette reconfiguration des pratiques conduit à des critiques virulentes de la part des fans, journalistes et universitaires, Huvet conclut son chapitre par une analyse du discours critique de *Cinéfonia* ou *Film Score Monthly*. Cette réponse argumentée se poursuit dans le chapitre 7 puisque Huvet démontre que l'éclatement des prises de décisions ne dénature en aucun cas la narration musicale des films. Plus encore, la musicologue invente le concept de « micro-narration musicale » afin de caractériser certains points précis, discrets, mais signifiants, réinvestis par le geste de montage de Wannberg. Enfin, laissant la question du montage de côté non sans avoir mené plusieurs analyses de séquences narratives clés du film, Huvet ouvre la réflexion à la dernière inconnue de *Star Wars*, dans la partie finale de l'ouvrage : les effets sonores.

Le chapitre 8, consacré à l'organisation de la bande-sonore, commence par un rappel nécessaire des évolutions technologiques sonores au cinéma. Par ce

biais généraliste, Huvet s'attaque alors — comme le titre du chapitre l'indique — au sonore dans *Star Wars*. C'est alors l'occasion de revenir sur le rôle essentiel joué par Ben Burtt qui, dans ces années, contribue à créer le métier appelé par la suite *sound designer*. Le surgissement du *sound design* dans la réflexion soulève par conséquent une question immédiate : y aurait-il une rivalité entre les sons et la *musique* de *Star Wars* et un écrasement du musical par le sonore, comme il a été souvent reproché à la prélogie ? Huvet refuse de prendre part au débat et, prenant de la hauteur, suggère que la question qui anime tant les discours critiques à propos de la prélogie n'est pas fondée, pour deux raisons : d'une part, ce discours critique semble « déconnecté des normes commerciales du cinéma contemporain » (289) et, d'autre part, une telle pratique existait déjà du temps de la trilogie. Cependant, même si elle a été amplifiée par la révolution numérique, cette « guerre des sons » se résout dans le chapitre 9 de l'ouvrage, lorsque Huvet revient sur l'articulation entre la musique et les bruits dans les deux premières trilogies. En ce sens et toujours dans une perspective comparatiste, elle interroge d'abord les stratégies communes aux deux trilogies telles que les instants, par exemple, où Williams intègre à sa partition, au moment de la composition, les effets sonores du film. C'est notamment l'occasion pour Huvet, au détour d'une analyse harmonique et d'une analyse de timbre, de montrer comment l'écriture de Williams, par des procédés variés, s'intègre parfaitement aux dialogues. Tous ces exemples conjugués dans la trilogie (variations de dynamique, arrêts momentanés) démontrent alors que les sons et la musique de la saga sont pensés en complémentarité et non en opposition.

Le raisonnement de Huvet s'achève, au chapitre 10, par une réflexion sur ce qu'elle nomme la « musicalisation des effets sonores », proposant ainsi de considérer « le *sound design* comme “composition” » (342) à laquelle participe notamment la « musicalité des voix » (344). L'autrice montre ensuite que les effets sonores sont mis en avant, souvent théâtralisés, choyés par un silence accru, presque écrasant, qui nous donne alors à entendre *différemment* de nombreuses scènes des films non musicalisées. Le chapitre et le livre se referment, avant une courte conclusion, par un concept stimulant encore à investir dans le champ cinémusicologique, « d'écoute tendue vers le sonore » (378), montrant ainsi à travers deux exemples que la mise en scène ainsi que le silence *dirigent* l'écoute des spectateur-riche-s.

Dans son livre, Huvet manie de nombreuses échelles, filmiques et musicales, qui lui permettent d'aborder les deux trilogies du point de vue de la continuité et de répondre, à l'aide d'analyses précises, aux passionnants débats pleins d'affects entamés par les publics comme par les chercheur-euse-s. De plus, l'autrice défend tout au long de l'ouvrage un discours stimulant à propos de la musique à l'image qui ne se limite ni à la partition — en dépit de la place centrale qu'elle tient dans ses écrits — ni à la musique (Huvet envisage aussi le son comme un matériau sonore complexe) et qui intègre d'autres paramètres ainsi que d'autres métiers jusqu'alors souvent invisibilisés (ou ignorés) par les spécialistes. Pour conclure, soulignons que le vocabulaire analytique employé est toujours précis. Huvet n'hésite jamais à rentrer dans la partition, à convoquer des méthodes d'analyse variées (par exemple au moment de décrire un langage

harmonique non fonctionnel) et à proposer des interprétations incarnées autant que conceptuelles. En cela, dans un paysage cinémusicologique universitaire dont les ouvrages et les modes analytiques de Michel Chion ainsi que de ses adeptes avaient jusqu'à présent le monopole incontestable, le livre de Huvet, sans jamais renier tout à fait cette mode (d'aucuns diront cette « méthode »), renouvelle nos façons de voir et d'entendre les films dans une approche holistique qui reflète, à n'en pas douter, les aspirations de toute une nouvelle génération de musicologues.

JÉRÉMY MICHOT