

Les deux derniers films *Harry Potter* : marqueurs sonores et thèmes narratifs

Noëlie More

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
de l'Université d'Ottawa
dans le cadre des exigences du programme
de Maîtrise ès arts en Musique.**

**École de Musique
Faculté des Arts
Université d'Ottawa**

© Noëlie More, Ottawa, Canada, 2016

Tables des matières

Chapitres	Page
Sommaire	iv
Remerciements	v
I. INTRODUCTION ET MAGIE	1
Objectif de la thèse	2
Problématique	3
Revue de littérature	4
Cadre théorique	10
Méthodologie et description des chapitres	12
Notes sur les exemples musicaux	15
Définition : les marqueurs sonores	16
Introduction a la représentation musicale des thèmes narratifs de Harry Potter	18
« Signifier of emotion » : Musique diégétique, l'absence de magie	20
« Unity » : la magie en musique non-diégétique	23
Conclusion	28
II. LILY'S THEME	29
Lily Potter et <i>Lily's Theme</i>	29
Lily Potter et thèmes narratifs	29
<i>Lily's Theme</i>	31
L'Éternel Féminin	37
En littérature et philosophie du XIX ^{ème} siècle : l'importance de Goethe	38
Les prédécesseurs de Goethe	40
L'Éternel Féminin et Eros chez Platon	42
La Vierge Marie, Éternel Féminin	33
En musique	45

Chapitres	Page
Lily Potter et <i>Lily's Theme</i> , Éternel Féminin	49
Severus Rogue	51
Harry Potter	53
<i>Lily's Theme</i> , une analyse acoustique	65
La mort de Severus Rogue	65
La Pierre de Résurrection et comparaison	70
Problématique : entre diégétique et non-diégétique	74
Conclusion	77
III. THÈMES NARRATIFS, UNITÉ ET MUSIQUE	79
Scène du duel final, structure et cohésion musicale	79
Structure et forme de la scène	80
Musique de la scène	82
Thèmes musicaux	83
Grands thèmes narratifs et leurs marqueurs sonores : le Bien	85
Le Bien en musique : l'héroïsme	85
Le motif de la Défense de Poudlard : trame sonore de la lutte du Bien	97
La victoire du Bien contre le Mal : <i>Lily's Theme</i>	106
Grands thèmes narratifs et leurs marqueurs sonores : le Mal	110
Le motif de la folie	111
La domination du Mal sur le Bien, l'exemple de la séquence 4	113
Grands thèmes narratifs et leurs marqueurs sonores : La Mort métaphorique (<i>Hedwig's Theme</i> dans la séquence 7)	117
Unité et continuité – temps et leitmotifs, la musique en tant qu'agent narratif	125
L'unité et l'histoire par les éléments musicaux	127
L'unité narrative par l'usage de leitmotifs	130
Conclusion	135
CONCLUSION	137
ANNEXE	140
Résumé des films	140
BIBLIOGRAPHIE	142

Sommaire

Considérée comme une histoire pour enfants et adolescents, la saga *Harry Potter*, tout comme la saga *Star Wars* dans les années 1980, est devenue un véritable phénomène culturel et intergénérationnel. L'impact de ces livres d'abord, puis des films ensuite, se ressent toujours et ce, malgré leur conclusion en 2011. Beaucoup d'auteurs se sont principalement intéressés à la partie narrative de la saga *Harry Potter* en interprétant les différents sens politique, psychologique, social, etc., mais sans jamais s'attarder réellement sur la musique des films. Mon attention dans ce projet se portera sur la musique des deux derniers films de l'octalogie, composée par Alexandre Desplat. L'objectif de la thèse est de déterminer au moyen de diverses approches comment les thèmes narratifs principaux des deux derniers films de la saga *Harry Potter* (*Les Reliques de la Mort, Parties I et II*) sont illustrés par des marqueurs sonores. Nous nous intéresserons à l'illustration de la magie dans la Partie I en nous basant sur la théorie critique de la musique de film de Claudia Gorbman en premier lieu, avant de discuter du rôle dramatique de *Lily's Theme* dans la Partie II en nous basant sur des études sur l'Éternel Féminin et certaines approches en musique et image de Lori Burns. Dans une dernière partie, nous montrerons comment les marqueurs sonores du Bien, de l'héroïsme et du Mal peuvent être compris en terme d'associations culturelles dans la scène du Duel Final de la Partie II avant d'analyser comment la musique agit en tant qu'agent narratif indépendant de l'image en nous basant sur les approches de Robert Hatten (marqué/non marqué) et de Steve Larson (attentes de l'auditeur). Ces approches nous permettent de montrer comment la musique participe à la création d'un univers audiovisuel cohérent et unifié avec l'image dans les deux derniers films de *Harry Potter*.

Remerciements

Je tiens à sincèrement remercier les professeurs Julie Pedneault-Deslauriers pour ses encouragements et ses conseils tout le long de ce projet et depuis le début de mes études à l'Université d'Ottawa, Lori Burns et Paul Merkley pour leurs suggestions et collaboration lors de l'élaboration de la thèse, ainsi que James Law dont les observations m'ont été d'une grande aide pour mes analyses.

Je remercie également Madame Jeanne d'Arc Sharp pour son soutien financier sous forme de bourse, ainsi que l'Université d'Ottawa pour la bourse Ernest Gagnon de l'Université d'Ottawa en soutien à ce projet.

*Pour Juliana et mon oncle Henry S. More, sans qui ce projet n'aurait
jamais vu le jour.*

Pour ma mère, qui m'a toujours soutenue.

*Et surtout pour mon père qui partageait avec moi l'émerveillement
enfantin du monde magique de Harry Potter.*

Chapitre I: ***Introduction et Magie***

La saga *Harry Potter* est un des phénomènes culturels les plus remarquables des dernières années. Hormis les films et les livres, on compte, par exemple, bon nombre de clubs de Quidditch dans différentes universités, dont l'Université d'Ottawa. Un parc d'attraction spécialement dédié à *Harry Potter* a vu le jour en Floride, un musée consacré à *Harry Potter* a ouvert ses portes à Londres récemment et le site *Pottermore* tenu par J.K.Rowling réunit encore aujourd'hui de nombreux fans. De même, de nombreuses séries télévisées (*Big Bang Theory*, *Ugly Betty*...) et films (*Le Diable s'Habille en Prada*, *Da Vinci Code* ...) citent la saga et certaines grandes universités proposent même des cours centrés sur l'aspect politique et psychologique de *Harry Potter* –tel est le cas à la Sorbonne à Paris. On ne peut pas oublier non plus l'apparition de « spin-offs » sous forme de séries télévisées (*Harry Potter and the Ten Years Later*), les quelques comédies musicales (*A Very Potter Musical* et ses séquelles) et les nombreux jeux vidéos sortis au cours de la dernière décennie dédiés à l'univers *Harry Potter*. Ce succès retentissant est dû à plusieurs facteurs, dont celui qui nous intéresse ici est la musique.

Bien que John Williams soit considéré comme le véritable fondateur du « son *Harry Potter* », les recherches et études menées sur son travail sur *Harry Potter* demeurent superficielles. Quoique plusieurs compositeurs lui aient succédé, seuls les fans les plus fidèles connaissent leurs noms, faute d'études sur ceux-ci. Ma thèse s'intéresse à la musique composée par Alexandre Desplat, un compositeur franco-grec, né en 1961. Desplat a travaillé sur certains des films les plus acclamés des dernières années (dont *Le Discours d'un Roi* (2010), *Argo* (2012) et *The Tree of Life* (2011) entre autres) et a été le récipiendaire

d'importantes récompenses dans l'industrie du cinéma. La bande sonore d'*Harry Potter et les Reliques de la Mort, Partie II*, a notamment été nommée aux Oscars l'année suivant la sortie du film (Desplat a été nommé 7 fois de suite aux Oscars pour la catégorie « meilleur bande originale », obtenant même le prix en 2015). Ma thèse commencera à combler le présent manque de discussions et d'écrits, à la fois sur un monde musical magique qui, au cours des deux dernières décennies a créé un engouement culturel indéniable et digne d'être étudié, que sur l'un des compositeurs majeurs en musique de film de notre époque.

Peu de recherches approfondies ont été menées au sujet de la musique des films *Harry Potter*, hormis quelques critiques de journaux spécialisés s'étant prononcées de façon générale sur le travail des compositeurs et la qualité de la musique suivant la sortie des films. Les critiques ne prennent pas véritablement en compte le rôle de la musique vis-à-vis de la narration et de la construction dramatique des personnages, et sont surtout basées sur une écoute de la bande sonore de la version CD. Cela pose problème dans le cas des derniers films, où version CD et version du film ne sont pas toujours exactement les mêmes. Ainsi, l'un des objectifs principaux de ce projet est de discuter de la musique composée par Desplat dans l'environnement sonore de l'octalogie *Harry Potter* et de chercher à comprendre comment certains thèmes et éléments musicaux enrichissent l'univers audio-visuel de la série de façon cohérente à l'image.

Objectif de la thèse

L'objectif principal de mon projet est d'examiner au travers de la musique des films de Desplat quel rôle ont joué le thème *d'Hedwig* et les autres thèmes principaux des deux derniers films (*Harry Potter et les Reliques de la Mort, Partie 1* et *Harry Potter et les Reliques de la Mort, Partie 2*) dans l'établissement d'un univers sonore cohérent. La série

Harry Potter aborde plusieurs thèmes narratifs importants, qui ne sont pas forcément visibles à l'image, par exemple : (1) la magie; (2) l'amour familial; (3) l'éducation; (4) l'héroïsme, (5) la mort; etc.. De même, ces thèmes narratifs ont évolué avec les personnages de *Harry Potter* et certains thèmes ne voient le jour qu'au cours des deux derniers films (le passage à l'âge adulte dans la *Partie I*, la figure maternelle dans la *Partie II*). Dans les films, la musique crée un univers sonore qui accompagne et renforce le visuel, devenant ainsi un agent dramatique lié aux trames narratives.

Combinant approches critiques et analytiques, ma thèse a pour but d'analyser les thèmes musicaux récurrents de ces films (parmi lesquels *Lily's Theme*, *Hedwig's Theme* ou encore *Neville*) et leurs associations avec la narration afin de montrer comment ils contribuent à la création d'un univers sonore et visuel riche et expressif. Par le biais de marqueurs sonores (un concept que nous explorerons à la suite de l'introduction), il s'agira ainsi de voir comment la musique illustre, représente ou est associée aux thèmes narratifs majeurs des deux derniers films de l'octologie *Harry Potter* et de proposer des analyses concrètes issues de différents courants de pensées afin d'expliquer pourquoi il peut en être ainsi.

Problématique

L'analyse et la théorisation de la musique de film a réellement pris son essor à la fin des années 1980, notamment avec la publication de *Unheard Melodies* de Claudia Gorbman¹. Dès lors, les recherches dans le domaine se sont diversifiées, et une nette division s'est créée entre les théoriciens et musicologues de la musique. On distingue ainsi deux approches bien distinctes : (1) l'approche narrative et technique, menée par Michel Chion et Claudia

¹ Claudia Gorbman, *Unheard Melodies : Narrative Film Music* (Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1987).

Gorbman et qui domine encore aujourd'hui les discours sur le sujet (voir la revue de littérature ci-dessous); (2) l'approche historique et culturelle, défendue entre autres par Peter Larsen, Anahid Kassabian ou encore James Buhler. Si la deuxième approche s'intéresse davantage à la raison pour laquelle nous associons certains éléments musicaux à une émotion particulière d'un point de vue culturel, ou aborde certains procédés utilisés en musique de film (tels que le leitmotiv) en les reliant à certaines époques, dans les deux cas, Anna Claydon a soulevé le nœud du problème : « If the fundamental question linguistics started trying to answer was 'Why do we call a cat a cat and a dog a dog?' then the equivalent in this field is 'Why is a bassoon somehow funny?' »². Cette question cependant ne relève pas que de recherches en musique de film et a déjà été soulevée en musique classique dans une certaine mesure (à l'exemple de Robert Hatten³). Au cours de ce projet, nous utiliserons diverses méthodes et concepts abordés par ces deux approches tout en proposant de nouvelles analyses issues de musique classique et d'études acoustiques dans le cas de la musique des deux derniers films *Harry Potter* afin de comprendre *pourquoi* nous associons des passages musicaux à des thèmes narratifs.

Revue de littérature

Étant donné la pénurie d'écrits sur la musique d'*Harry Potter*, et en particulier sur celle composée par Desplat, ce projet me permet de poser une première pierre à l'édifice et de proposer mes propres analyses et observations. J'utiliserai tout d'abord les différentes

2 E. Anna Claydon, « Film Music, Musicology and Semiotics : Analysing The Draughtsman's Contract », *Journal of British Cinema and Television* 8.1 (2011), 63.

3 Jenefer Robinson et Robert S. Hatten, « Emotions in Music », *Music Theory Spectrum* 3.4 (2012).
Robert S. Hatten, *Musical meaning in Beethoven : Markedness, correlation, and interpretation* (Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1994).

Robert S. Hatten, « Markedness and a theory of musical expressive meaning », *Contemporary Music Review*, 16.4 (1997).

interviews de Desplat republiées sur des sites internet (*Harry Potter's Page*⁴ et *The Leaky Cauldron*⁵). Le regard du compositeur concernant sa musique offre de nombreuses pistes qui nous permettent de mieux comprendre comment la musique sert d'illustration et offre de la signification à des éléments thématiques et narratifs dans les deux derniers films de Harry Potter. De même, l'importance de la collaboration entre le compositeur, l'équipe de montage et de son ainsi que le réalisateur sur le produit fini –autrement dit le film– est bien souvent ignorée des discussions. Pourtant, une collaboration à distance peut complètement transformer une scène où la vision du compositeur n'est pas reprise en aval, créant un décalage qui a un impact important sur les éléments narratifs véhiculés entre les images et le son. Si dans les deux films de Desplat, la version CD et la version du film ne coïncident pas toujours (avec des coupures, changement d'orchestration, ou autres), la volonté du compositeur pour certains éléments narratifs concorde toujours avec le film. Ceci montre ainsi qu'il y a eu une collaboration étroite et nous permet d'y percevoir une grande cohésion entre les éléments sonores et visuels dans la narration. Nous prendrons de ce fait chaque déclaration de Desplat reprise dans cette thèse comme une déclaration de toute l'équipe de montage, de son et de réalisation. En littérature, Colin Duriez⁶ a abordé quels étaient les thèmes narratifs de Harry Potter, alors que Jolene Creighton⁷ propose certaines distinctions dans la dichotomie entre le Bien et le Mal qui nous sont très utiles dans ce projet. En musique de film, Jamie Webster⁸ s'est intéressée aux cinq premiers volets de la série et se base sur des

4 URL : <http://www.harrypotterspage.com/>

5 URL : <http://www.the-leaky-cauldron.org/>

6 Colin Duriez, *Field Guide to Harry Potter* (Downer Grove :Inter Varsity Press Books, 2007).

7 Jolene E. Creighton, « Pity Those Who Live Without Love : The Function of Love in Harry Potter » (thèse de MA, State University of New York, 2011).

8 Jamie L. Webster, « The Music of Harry Potter : Continuity and Changes in the first five films » (thèse de PhD., University of Oregon, 2009).

Jamie L. Webster, « Creating Magic with Music : the Changing Dramatic relationship between Music and Magic in Harry Potter Films » dans *The Music of Fantasy Cinema* (Sheffield, Equinox, 2012).

concepts théoriques hérités notamment de Gorbman qui nous sont utiles dans le cadre de cette thèse et nous permettent d'établir que la magie peut être perçue dans *Harry Potter*. Par exemple, le principe « signifier of emotion » de Gorbman nous indique que la magie (le « mood ») peut être illustrée par la musique : « Soundtrack music may set specific moods and emphasize particular emotions suggested in the narrative, but first and foremost, it is a signifier of emotion. »⁹.

La recherche en musique de film a réellement commencé avec Gorbman et Chion qui se sont intéressés davantage au positionnement de la musique pour film ainsi qu'aux aspects techniques du fonctionnement de la musique pour image en cherchant à répondre aux mêmes questions : quel est le rôle de la musique dans un film? Comment fonctionne-t-elle au sein d'un film ou d'une scène? Pourquoi utilise-t-on de la musique dans un film? Chion¹⁰ développe un vocabulaire technique sur les différents types de musique entendus dans un film (musique 'empathique' ou 'anempathique' par exemple), alors que Gorbman propose divers principes (tels que in-audibilité, invisibilité, continuité, unité, etc.) qui soulignent comment la musique fonctionne au sein d'un film. Selon Gorbman (et par la suite selon Kathryn Kalinak¹¹), la musique a une fonction presque hypnotique, permettant au spectateur d'accepter l'univers audio-visuel que celui-ci a sous les yeux, et lie chaque scène du film tout en camouflant les aspects techniques du film pouvant briser cet univers. Il s'agit ainsi d'approches davantage orientées sur l'apport technique de la musique dans un film plutôt que visant à comprendre les raisons pour laquelle la musique a un effet sur l'image. Enfin, le positionnement de la musique de film par Gorbman en catégorie « diégétique » et « non-

⁹ Gorbman, *Unheard Melodies*, 73.

¹⁰ Michel Chion, *La musique au cinéma* (Paris : Fayard, 1995).

¹¹ Kathryn Kalinak, *Settling the Score : Music and the Classical Hollywood film* (Madison : University of Wisconsin Press, 1992).

diégétique » a souvent été repris et demeure l'un des points les plus discutés et critiqués à ce jour (par exemple chez Heldt¹²).

Si ces approches critiques se sont avérées utiles dans un premier temps, le manque de discussion sur la musique en tant que telle (et non pas en tant que moyen au service de l'image) est vite devenu problématique. De ce fait, les recherches dans le domaine se sont depuis diversifiées, prenant racine dans l'histoire de la musique, dans la psychologie cognitive, ou encore dans diverses théories en musique classique afin de répondre à un tout autre type de question : *pourquoi* la musique fonctionne-t-elle ainsi? *Pourquoi* l'audio-spectateur fait-il des associations à l'entente de la musique de film?

Peter Larsen¹³ et Anahid Kassabian¹⁴ ou encore l'ensemble des articles réunis dans l'ouvrage collectif dirigé par James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer¹⁵ proposent des approches similaires théorisant la musique de film en fonction d'un contexte historique et culturel. Dans le domaine cognitif, Annabel J. Cohen¹⁶ s'est intéressée à l'influence de la musique de film sur la perception chez les spectateurs et affirme que la musique est une source d'émotion active dans l'histoire d'un film. Elle déclare « the cognition of film music is additive : it sums up associations of meaning mentally generated by the different film and music components »¹⁷ ainsi que « through structural congruence, music directs specific visual attention and conveys meaning by associations »¹⁸. Se basant sur divers sondages et études

12 Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film* (Bristol : Intellect, 2013).

13 Peter Larsen, *Film Music* (London : Reaktion Books, 2007).

14 Anahid Kassabian, *Hearing Film : Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music* (New York : Routledge, 2001).

15 James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer, *Music and Cinema* (Hanovre, NH : Wesleyan University Press, 2000).

16 Annabel J. Cohen, « Film music : Perspectives from Cognitive Psychology », dans *Music and Cinema* (Hanovre, NH: Wesleyan University Press, 2000).

17 A.J.Cohen, « Film music », 363.

18 Cohen, « Film music », 370.

réalisées auprès de plusieurs personnes, sur une échelle de 0 à 5, où 0 est la tristesse, Cohen a par exemple déclaré : « low pitch on average led to a rating below three and high pitch led to a rating above three »¹⁹. Ces différentes approches (historiques, culturelles et cognitives) offrent des pistes afin de mieux comprendre la musique de film et ses éléments et de les associer à une époque (classique et romantique notamment). Elles se basent ainsi sur une certaine intertextualité. Beaucoup de recherches sur le travail leitmotivique ont ainsi vu le jour, expliquant pourquoi historiquement et culturellement, nous associons certains éléments à une émotion ou à une idée narrative. Cependant, comme le fut le cas pour Gorbman, ces approches ne soulèvent pas *pourquoi*, de façon sonore, nous associons la musique à une trame narrative dans un film précis et oublient parfois de prendre en considération l'image en elle-même.

En musique classique, certains théoriciens se sont intéressés à la musique d'un point de vue narratif et associatif, à l'image de Robert Hatten et de Larson²⁰ (en musique classique) ou de Reyland²¹ (en musique à l'image). Le consensus général est que l'auditeur fait des associations avec certains procédés musicaux afin d'enrichir sa compréhension et son appréciation d'une pièce. Larson aborde ce qu'est «la théorie de la métaphore conceptuelle » et affirme que notre compréhension des mouvements harmoniques et mélodiques se basent essentiellement sur l'anticipation de l'auditeur par la conception des mouvements physiques, lesquelles sont l'inertie, la gravité et le magnétisme principalement. Larson applique ce modèle essentiellement à la musique populaire, au jazz et à la musique classique mais ceci s'avère utile en musique de film afin de montrer que l'auditeur associe les mouvements de la

19 Ibid., 363.

20 Steve Larson, *Musical Forces : Motion, Metaphor, and Meaning in Music* (Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 2012).

21 Nicholas Reyland, « The Beginnings of a Beautiful Friendship? Music Narratology and Screen Music Studies », *Music, Sound and the Moving Image* 6:1 (2012).

musique à des motions physiques et qu'il *interprète* et donne une signification à la musique en l'associant à d'autres concepts (nous ramenant ainsi encore à une forme d'intertextualité). Cependant, son approche s'intéresse principalement au mouvement de la musique et aux attentes de l'auditeur et ne s'aventure pas dans l'aspect narratif que la musique pourrait signifier ou représenter. Hatten et Reyland, le premier en musique classique et le deuxième en musique pour image abordent tout deux le concept de la musique en tant qu'agent narratif. Ils se basent sur une approche où il y a dans la musique des éléments marqués et non-marqués. Certains styles ou formes de musique (à l'exemple de la forme sonate) sont selon eux, propices à l'imagination de l'auditeur qui associe les changements de tonalités, de rythmes, de métriques ou d'instrumentation (initialement marqués puis bouleversés par un élément non-marqué dans l'environnement sonore d'origine, à l'exemple de la simple entrée d'une trompette) et perçoit ces différentes sections musicales comme une évolution narrative. Ainsi l'auditeur (de même que l'audio-spectateur) peut interpréter la musique en l'associant à une histoire qui évolue, tel un agent narratif qui illustre les aventures et les différentes émotions d'un personnage imaginé.

De cette revue de littérature nous retiendrons plusieurs approches centrales pour ce projet. Nous reviendrons ainsi sur : 1) l'aspect technique de la musique de film (Chion et Gorbman) et certains principes abordés par Gorbman dans *Unheard Melodies*; 2) le positionnement de la musique –diégétique et non-diégétique– (Heldt et Gorbman); 3) les approches visant à comprendre et expliquer la musique de film dans un contexte historique et culturel (défendues notamment par Kassabian et Larsen); et 4) les approches associant les éléments musicaux à une trame narrative sonore (Hatten, Reyland et Larson).

Cadre théorique

Au cours de ce projet nous appliquerons plusieurs concepts théoriques issus des différents courants de pensées abordés dans la revue de littérature. Ainsi, nous nous intéresserons à certains principes fondamentaux élaborés par Gorbman (principalement « *signifier of emotion* », « *unity* »). Sa méthode d'analyse de la musique de film nous permettra, dans la seconde partie de ce chapitre, de mettre en contexte notre projet et de poser les bases de la méthode afin de percevoir son utilité, mais aussi ses failles. Nous utiliserons ces principes dans le cadre du thème narratif de la magie afin de montrer comment celui-ci est représenté d'un point de vue technique. Nous nous intéresserons également à son concept du positionnement de la musique de bande sonore considérée le plus souvent comme « *non-diégétique* ». De même, bien que nous n'insisterons pas sur cette approche en particulier dans cette thèse, certaines analyses dérivent du principe de *synchronisme* de Chion. Les scènes qui nous intéresseront ici illustrent différentes relations entre image et son. Ainsi, pour certaines scènes, les trames narratives sont générées par une forme de synchronisation entre l'image et le son qui sont alors inextricablement liés alors que d'autres sont exposées seulement par le son. Ce principe nous permettra de mettre en avant le rôle et l'impact réel de la musique dans une scène tout au long de la thèse.

Les approches théoriques percevant la musique de film d'un point de vue culturel et historique feront également l'objet de recherches au cours de ce projet. Elles nous permettront d'associer comment les deux derniers films de la série *Harry Potter* se positionnent en fonction de leurs prédécesseurs mais aussi en fonction de la musique de film en général. Au cours de la thèse, nous étudierons des éléments de la musique tels que l'instrumentation, la métrique, les plans rythmiques et mélodiques et le chromatisme, qui sont

historiquement et culturellement associés à des représentations sonores typiques de certains genres narratifs (tels que l'héroïsme et la magie).

Nous nous intéresserons particulièrement à *Lily's Theme* (nouveau thème de la *Partie II*) et au personnage de Lily Potter au cours de cette thèse. Nous lierons son importance sonore et narrative au concept de l'Éternel Féminin de Goethe. Plusieurs études ont été menées (O'Brien²², Shaw²³, Rieger²⁴) sur le sujet, qui est un concept issu de la philosophie (Platon, Nietzsche), de la théologie (la Vierge Marie) et de la littérature (Goethe, Weininger) que l'on retrouve également au cœur de certaines œuvres de musique Romantique et moderne. Nous chercherons ainsi à appliquer ce concept au personnage de Lily Potter.

Nous utiliserons également les recherches de Lori Burns²⁵ sur les messages culturels et identitaires véhiculés par les vidéos-clips de l'artiste américaine P!nk afin de démontrer comment certains éléments musicaux apportent une signification particulière à l'image dans le chapitre 2. Burns s'appuie (entre-autres) sur l'étude et l'analyse des formes d'ondes de certains morceaux afin de comparer et interpréter l'importance de certains passages (refrain, bridge musical, etc.). L'analyse de spectrogramme (bien que non publiée) a également fait partie de ses recherches et c'est là-dessus que nous nous concentrerons afin d'expliquer de façon acoustique et sonore comment *Lily's Theme* représente l'Éternel Féminin ainsi que certains thèmes narratifs (la mort et l'amour).

Nous appliquerons enfin le concept théorique de la musique en tant qu'agent narratif

22 Elena P. O'Brien, « The Meaning Of The Eternal Feminine In Goethe's Drama Faust » (thèse de MA, Florida State University, 2012).

23 Jennifer Shaw, « Androgyny and the Eternal Feminine in Schoenberg's Oratorio *Die Jakobsleiter* », dans *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg* (New York : Routledge, 1999).

24 Eva Rieger, « "Love is the Essence of the Eternal Feminine": Richard Wagner's Concept of Femininity with Reference to Brünnhilde » (*Women & Music*, 6 (2002)).

25 Lori Burns et Jada Watson, « Spectacle and Intimacy in Live Concert Film: Lyrics, Music, Staging, and Film Mediation in P!nk's *Funhouse Tour* (2009) » *Music, Sound and the Moving Image*, 7.2 (2013).

abordé par Reyland et Hatten pour étudier la scène principale choisie pour le dernier chapitre de cette thèse. Cette scène, en plusieurs vignettes avec diverses musiques à chaque fois, suit différents groupes de personnages auxquels la musique s'identifie à tour de rôle. Cette approche nous permettra de mettre en relief comment la musique de cette scène s'interprète de façon similaire avec ou sans image.

Méthodologie et description des chapitres

Pour ce projet, j'applique les différents cadres théoriques abordés ci-dessus afin de déterminer comment les thèmes narratifs des deux derniers films de la série *Harry Potter* peuvent être interprétés, signifiés, illustrés ou représentés par la musique. Au cours de la deuxième partie de ce chapitre, je m'intéresse à deux des principes de Gorbman : « signifier of emotion » et « unity » afin de montrer comment le thème narratif de la magie est représenté de façon cohérente et unifiée dans l'environnement audio-visuel de la *Partie I*. Nous utilisons également certaines analyses de Webster afin de montrer la similarité des techniques de certains procédés de la musique de film permettant de signifier la présence de magie dans l'ensemble de la série *Harry Potter* ainsi que dans sa représentation cohérente par l'apparition de leitmotifs. Ainsi, cette partie a pour but d'aborder de façon générale l'interaction entre la musique et le thème narratif de la magie. Nous réaliserons deux courtes analyses liées au thème narratif de la magie. En premier lieu, nous regardons comment le type de musique diégétique/non-diégétique abordé par Gorbman devient une distinction intéressante dans la *signification* de l'absence de magie dans la *Partie I*. Nous regarderons ainsi plusieurs scènes où la musique diégétique illustre un monde non-fantastique et devient le seul élément sonore participant à sa distinction du monde magique. Ensuite, nous analysons le thème principal des Horcruxes (entendu au complet dans *The Locket* dans la

version CD) ainsi que ses différentes instances dans la *Partie I* nous permettant de montrer comment ses apparitions *unifient* ce thème à la représentation de la magie et structurent le film. Il s'agira ainsi de voir comment le rôle de la musique peut-être défini pour les deux derniers films *Harry Potter* et de voir comment est reflétée la magie ou l'absence de magie.

Pour le chapitre II, j'adapte le concept littéraire et philosophique de l'Éternel Féminin afin de le relier au personnage de Lily Potter dans la *Partie II*. Certaines recherches en musique (notamment sur Wagner et Schönberg), mais aussi sur le rôle de la voix en musique (Poizat²⁶, Brophy²⁷) nous permettent au cours de cette partie de montrer comment *Lily's Theme* illustre les différentes caractéristiques de l'Éternel Féminin (notamment la mort et l'amour). Nous appliquons également le concept de Burns en analysant les spectrogrammes des quelques apparitions de *Lily's Theme* dans différentes scènes afin d'expliquer: (1) pourquoi nous pouvons associer le thème musical à certains thèmes narratifs de façon acoustique et sonore et (2) comment la différence des spectrogrammes nous permet de comparer le rôle narratif de Lily dans une scène par rapport aux autres. Nous nous intéressons au personnage de Lily Potter et de son thème *Lily's Theme* et lions sa présence narrative et sonore au concept philosophique et littéraire de l'Éternel Féminin. Nous abordons tout d'abord la particularité de Lily Potter et de son thème au cours de la *Partie II* tout en nous intéressant au rôle de la voix dans *Lily's Theme*. Ensuite, nous nous intéressons au concept de l'Éternel Féminin afin d'expliquer son développement au cours de l'histoire et ses différentes caractéristiques avant de nous arrêter sur la description de Goethe et l'impact de sa vision sur la musique romantique et moderne. Puis, nous regarderons comment *Lily's Theme*

26 Michel Poizat, *L'Opéra ou Le Cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra* (Paris : Métailié, 2001).

27 Philip Brophy, « Vocalizing the Posthuman », dans *Voice : Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media* (MA: The MIT Press, 2010).

et Lily Potter sont liés à l'Éternel Féminin avant d'analyser deux scènes dans lequel *Lily's Theme* est entendu en comparant son impact narratif sur les scènes. Ces mêmes moments de la *Partie II* seront repris ensuite afin d'offrir une analyse acoustique du thème par le biais de spectrogrammes des versions CD et des versions du film. Enfin, nous soulèverons la problématique du cas de *Lily's Theme* dans la distinction diégétique/non-diégétique.

Le but général du dernier chapitre est de montrer comment les différents thèmes narratifs perçus au cours de la scène du Duel Final sont représentés et illustrés par les thèmes musicaux et les marqueurs sonores. Le tout dernier chapitre s'appuie sur différentes approches : (1) abordées par Larsen et Kassabian. Nous verrons que certains marqueurs sonores de thèmes narratifs sont des produits d'associations reliées à l'histoire et à la culture de la musique occidentale. Nous verrons ainsi pourquoi certains passages musicaux peuvent être interprétés comme étant des représentations sonores de l'héroïsme ou de la folie; (2) Les éléments musicaux qui sont interprétés de façon narrative à cause de l'image ou inversement (l'intertextualité). Ceci se remarque dans l'élaboration sonore de la dichotomie du Bien et du Mal dans la *Partie II*; et (3) Les approches de Reyland et Hatten concernant la musique en tant qu'agent narratif, dont l'histoire musicale peut être interprétée de façon similaire avec ou sans l'image. Ceci est particulièrement remarquable dans la scène étudiée à cause de la structure particulière de la musique et de ses nombreux passages musicaux distincts liés de façon subtile. Cette approche nous permet de montrer comment la musique de cette scène unifie l'environnement sonore de sa trame narrative tout en illustrant une histoire similaire à celle de l'image. Nous allons tout d'abord voir comment se structure la scène et la musique du Duel Final avant de soulever comment s'illustrent le Bien et le Mal dans *Harry Potter* et dans le contexte d'un affrontement de façon sonore. Nous abordons ensuite le cas d'*Hedwig's*

Theme qui traduit dans les deux derniers films, le passage à l'âge adulte et surtout la mort métaphorique du passé. Enfin, nous nous intéressons à la musique en tant qu'agent narratif dans une dernière partie.

Enfin, pour chaque chapitre, je m'intéresse aux différentes analyses réalisées dans le domaine littéraire permettant de déterminer quels thèmes narratifs majeurs ont été mis en avant au cours des deux derniers films tout en expliquant comment ceux-ci peuvent se distinguer. J'utiliserai également les quelques interviews de Desplat pour enrichir ou développer une autre perspective sur les thèmes à l'étude et sur les raisons de la présence de musique selon les scènes en complément de mes analyses et observations.

Notes sur les exemples musicaux : Dans l'industrie du cinéma actuelle et en raison des nombreux droits d'auteurs en vigueur, les partitions orchestrales utilisées par les compositeurs lors de l'enregistrement de la musique ne leur appartiennent pas, ou tout du moins, ils ne peuvent les mettre à la disposition du public sans l'accord des compagnies cinématographiques. Dans le cas de *Harry Potter*, les partitions sont la possession de la Warner Bros., et sont publiées par Alfred Publishing en version réduite pour piano solo, ainsi que certains arrangements partiels pour grands ensembles. De plus, parmi les partitions disponibles, on ne retrouve que quelques morceaux proposés dans le CD, mais il s'agit en majorité des thèmes principaux des films. Bien que j'ai eu accès aux partitions pour piano pour le thème de *Lily's Theme*, j'ai considéré qu'il ne s'agissait pas de ce que j'entendais et ai retranscrit le morceau à l'oreille. De même, tous les exemples musicaux présents dans cette thèse sont des retranscriptions originales. J'utiliserai également différentes sources pour élaborer mes analyses : les films, les deux CDS parus et le septième tome écrit par

J.K.Rowling.

Définition: les marqueurs sonores

Au cours de cette thèse, nous allons déterminer quels éléments musicaux sont associés de façon récurrente et cohésive à des thèmes narratifs spécifiques (la mort, le Bien et le Mal par exemple) dans l'univers sonore de *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, parties I et II. Ceci nous permettra ainsi de montrer comment ces divers thèmes narratifs se distinguent les uns des autres de façon sonore. Dans cette thèse, les éléments musicaux typiques d'un thème narratif seront appelés « marqueurs sonores ». Cette appellation tire ses origines du concept marqué/non marqué développé entre autres par Robert Hatten. Selon lui, certains éléments musicaux sont marqués selon un contexte donné (comme un style de musique) et déclare :

A rising and falling melodic line can suggest the corresponding rise and fall not only of the breath, but almost immediately those *interpretants* we associate with the very words for breathing: aspiration with its connotations of yearning; and expiration –with its connotations of yielding. The intended *object of* such gestures may not be specifiable by the music alone, but their emotional or expressive *purport* can be consistently inferred within a cultural context.²⁸

L'illustration sonore des thèmes narratifs peut ainsi se remarquer par l'usage d'éléments musicaux marqués. Hatten a cependant ajouté que ce concept se base sur l'opposition entre ces marqueurs sonores et des éléments dits « non marqués ». Il a déclaré : « Markedness depends upon, or identifies, an asymmetry of opposition, in which the marked term is more narrowly conceived than the unmarked term. By more narrowly conceived, I mean that the marked term has a narrower range of meaning than the unmarked, and that it likely occurs less often in the style. »²⁹ Ainsi, dans cette thèse, les marqueurs sonores sont des éléments

28 Robert S. Hatten, « Markedness and a theory of musical expressive meaning », *Contemporary Music Review*, 16.4 (1997), 53.

29 Ibid., 55.

musicaux marqués (instrumentation, cellules mélodiques, cellules rythmiques) de thèmes narratifs précis, dont la distinction est renforcée par l'apparition d'éléments non-marqués.

Introduction à la représentation musicale des thèmes narratifs de Harry Potter

La saga *Harry Potter* contient de nombreux thèmes narratifs reliant chaque livre et chaque film les uns aux autres. Comme l'affirme Colin Duriez, « much of the interest in the *Harry Potter* stories lies in the interrelationships of the main characters »³⁰. Duriez s'est intéressé aux différents thèmes narratifs des livres de la saga, notamment les thèmes de l'éducation, du temps, de l'injustice, du réalisme (au point de vue du genre) versus le fantastique. Pour cette thèse cependant, nous ne nous arrêterons que sur certains thèmes abordés par Duriez, que je considère les plus appropriés à l'histoire des deux derniers films, et plus particulièrement de la *Partie II*. Ainsi, nous nous intéresserons ici : 1) au passage à l'âge adulte. Duriez déclare à ce sujet que « a master image in the stories for education and growth is that of the quest or journey, most emphatically embodied in DH [Les Reliques de la Mort] »³¹ et qui se traduit dans les deux derniers films comme un adieu à l'enfance; 2) aux relations entre les personnages, allant d'inimitié à amitié à figure parentale, qui seront regroupées ici sous les catégories « amour », « dichotomie Bien et Mal » et la figure maternelle. Ce dernier aspect voit son importance soulignée par Duriez concernant le personnage de Lily Potter: « Lily's action of sacrificing herself for Harry dominates the plot of the entire series of book »³²; 3) l'héroïsme, qui bien qu'ultimement lié à Harry pour Duriez, peut être perçu chez d'autres personnages tels que Neville et Molly Weasley; et 4) le thème de la mort, qui pour J.K. Rowling elle-même « is one of the central themes in all seven books »³³.

Comme nous l'avons déclaré plus tôt, l'objectif principal de cette thèse est de mettre en

30 Colin Duriez, *Field Guide to Harry Potter* (Downer Grove : Inter Varsity Press Books, 2007), 38.

31 Ibid., 49.

32 Ibid., 43.

33 Ibid., 54.

avant quels éléments sonores retrouvés dans différentes musiques au cours des films nous permettent d'identifier certains éléments musicaux comme sonorité typique d'un thème narratif. Il s'agit ici de marqueurs sonores. Cela nous permettra ainsi de mieux comprendre la cohésion entre l'environnement sonore et l'environnement visuel et narratif de Harry Potter dans les deux derniers films.

Claudia Gorbman, dans *Unheard Melodies*³⁴, s'intéresse au fonctionnement technique de la musique au sein de films de l'âge d'or hollywoodien. Selon Gorbman, la fonction première de la musique dans un film est de cacher les failles liées au montage ainsi que de happer le spectateur dans un univers fictif. La musique est ainsi utilisée afin d'unifier les différentes scènes sans que le spectateur ne s'en aperçoive consciemment et de créer un univers sonore cohérent en lien avec l'image. Dans un même ordre d'idée, Michel Chion a développé un langage similaire au rôle de la musique de film. Il déclare : « avant de servir le film, la musique le symbolise, en exprime en condensé l'univers propre. Dans le générique de *Taxi Drivers* (1975) de Martin Scorsese, le thème (...) exprime des variations d'état de pression et de décharge physique, et nous fait sentir, dès le début, le monde du personnage dont elle est comme un signifiant, un microcosme. »³⁵ La musique possède avant tout un rôle *technique* servant toujours l'image.

Nous allons nous intéresser à certains principes de la musique de film que Gorbman a établis qui constituent une base solide afin d'étudier comment la musique aide à la création d'un univers audiovisuel thématique uni. Les principes que nous regarderons seront : (1) « signifier of emotion » et (2) « unity »³⁶ et nous les appliquerons au thème narratif de la

34 Gorbman, *Unheard Melodies*.

35 Chion, *La musique au cinéma*.

36 Gorbman, *Unheard Melodies*, 73.

magie (commun à toute la saga *Harry Potter*). Ainsi, comment est illustrée la présence d'êtres et d'objets magiques dans les parties *I et II* des Reliques de la Mort? Quels pourraient-êtré les marqueurs sonores que nous retrouvons dans la musique nous permettant d'identifier tel passage musical en tant que symbole du fantastique? Nous verrons tout d'abord qu'une distinction sonore claire se remarque entre la présence de magie et son absence. Ainsi, la musique diégétique (que Gorbman définit comme une musique provenant de l'image et de la diégèse même) est la seule trace sonore traduisant l'absence de magie. Ensuite, nous nous intéresserons à l'exemple du thème musical des Horcruxes dans les *Parties I et II*. Les Horcruxes étant des objets magiques, nous verrons comment ce thème musical nous permet de distinguer les marqueurs sonores de la magie selon les principes de Gorbman.

1.I) « Signifier of emotion » : Musique diégétique, l'absence de magie

Gorbman, dans *Unheard Melodies*, a établi une liste de principes de la musique de film, parmi lesquels la musique en tant que « signifier of emotion », que l'auteur définit ainsi : « Soundtrack music may set specific moods and emphasize particular emotions suggested in the narrative, but first and foremost, it is a signifier of emotion. »³⁷ Bien que Gorbman utilise les mots « mood » et « emotions » pour ce principe, cette idée de « signifier » peut s'adapter au concept de la magie. En effet, Gorbman mentionne également la musique du film *King-Kong*, de Max Steiner et déclare :

Music finally appears with a fade-in to a shot of the ship approaching mist-enshrouded Skull Island. A harp in the low register plunks a tonally vague, repetitions motif, over sustained chords of a string orchestra. The music initiates us into the fantasy world, the world where giant apes are conceivable, the underside of the world of reason. It helps hypnotize the spectator, bring down defenses that could be erected.³⁸

³⁷ Ibid., 73.

³⁸ Ibid., 79.

Ainsi, dans son exemple sur King-Kong, la musique est un agent permettant de rendre *réaliste* la présence d'un monde fantastique. C'est cependant l'analyse de Jamie Webster qui s'est également intéressée à ce principe, que nous allons reprendre et redéfinir ici. Webster a déclaré au sujet des quelques premières scènes de *Harry Potter à l'École des Sorciers* : « Music accompanies magical events and characters (while non-magic characters are not supported by music), music in general becomes a signifier for the fantastic. (...) We know something is magical in the film because the music tells us so. »³⁹ Dans ce cas-ci, Webster assimile la présence de musique en *général* avec la magie, notamment au travers des diverses apparitions d'*Hedwig's Theme* au début du premier film. Ainsi, dans le premier film, c'est par la musique que la magie était signalée, le silence représentant alors *l'absence* de magie. Dans la *Partie I* cependant, la distinction entre la magie et l'absence de magie est signifiée d'une toute autre façon par la musique.

Alors que le silence soulignait l'absence de magie dans le tout premier film de la saga *Harry Potter*, c'est plutôt par la musique diégétique que l'absence de magie se fait entendre dans la *Partie I* des deux derniers films. Le positionnement de la musique de film a pendant les trois dernières décennies été divisé en deux types : diégétique et non-diégétique. Cette distinction provient entre-autres de *Unheard Melodies* de Gorbman. La musique diégétique, appelée également musique source, est définie comme suit : « music that (apparently) issues from a source within the narrative. »⁴⁰ A l'inverse, la musique non-diégétique est comprise en termes extérieurs à la scène et à la narration : le plus souvent, il s'agit de la bande sonore composée pour le film.

Si la magie semblait fortement présente dans les précédents volets de *Harry Potter*,

³⁹ Webster, « The Music of Harry Potter », 263.

⁴⁰ Gorbman, *Unheard Melodies*, 22.

aussi bien à l'image que par la musique *non-diégétique*, dans la *Partie I*, les rares apparitions de musique diégétique représentent exclusivement le monde non-magique. La **table 1.1** représente les divers moments où est entendue de la musique diégétique.

Table 1.1 : Musique diégétique dans la *Partie I*

Scène	Mariage	Restaurant moldu à Londres	Harry et Hermione se réconfortent	Fêtes de Noël
Temps (musique diégétique)	(31:38) – (33:04)	(37:13) – (37:28) (38:06) - (38:09)	(01:20:01) – (01:22:06)	(01:25:36) – (1:26:02)
Aspect non-magique	Les invités dansent à un mariage sorcier. Moment festif	La serveuse moldue écoute de la musique dans ses écouteurs -Nature non-magique de la serveuse	- Harry et Hermione dansent sur de la musique venant de la radio - Scène d'amitié et de réconfort	- célébration de Noël
Musique entendue	Musique folklorique irlandaise	Musique populaire provenant des écouteurs	<i>O Children</i> de Nick Cave and the Bad Seeds	Chant d'église (chœur)

Ainsi, lors du mariage de Fleur Delacour avec le frère de Ron Weasley, Bill, au début de la *Partie I*, les invités dansent sur une musique folklorique irlandaise. Il s'agit ici d'un moment qui demeure commun à tous (Moldus et sorciers). Ensuite, après l'attaque des Mangemorts au mariage de Fleur et Bill, Harry, Ron et Hermione s'enfuient, se retrouvent dans une partie Moldue de Londres et se cachent dans un restaurant. Au cours de cette scène, des Mangemorts attaquent les trois amis tandis que la serveuse est dans les cuisines, écoutant de la musique dans ses écouteurs (que le spectateur entend également) et ne se doute de rien de ce qu'il se passe derrière elle.

Dans une autre scène, Ron vient de quitter Harry et Hermione, rongé par la jalousie et la peur de perdre sa famille. Harry et Hermione trouvent alors du réconfort l'un auprès de l'autre en dansant sur *O Children* de Nick Cave and the Bad Seeds qui passe alors à la radio.

La chanson prend de plus en plus de place au cours de la scène, commençant très doucement parmi les crépitements de la radio avant de remplir l'espace sonore complètement et de revenir finalement à un bruit de fond provenant de la radio. Cette scène n'appartient pas au livre original mais traduit ici l'amitié profonde unissant Harry et Hermione. Enfin, lorsque Harry et Hermione visitent Godric's Hollow, le lieu où Harry est né et ses parents se sont fait assassiner, ils entendent un chœur chanter depuis l'Église de la ville en célébration de la veille de Noël. Cette scène illustre ainsi que Moldus et Sorciers fêtent Noël, peu importe qu'ils viennent de deux mondes distincts.

Ainsi, dans la *Partie I*, l'absence de fantastique et de magie se traduit par l'usage de musique diégétique. Cette distinction avec le monde magique est en lien direct avec les circonstances de la *Partie I*, Harry et ses amis étant loin de Poudlard et de l'environnement magique que l'école représente. La musique étant diégétique, nous pouvons considérer ceci comme un « signifier » et un marqueur sonore du monde non-magique.

1.II) « Unity » : la magie en musique non-diégétique

Si la musique diégétique est un *signe* de l'absence de magie, l'inverse n'est pas forcément vrai. Autrement dit, la présence seule de musique non-diégétique ne signifie pas forcément que chaque passage de la bande sonore représente un monde fantastique. Gorbman définit son principe « unity » ainsi : « via repetition and variation of musical material and instrumentation, music aids in the construction of formal and narrative unity. »⁴¹ Ce principe se base ainsi en grande partie sur l'usage de thèmes, motifs et leitmotifs. Gorbman déclare également que « the thematic score provides a built-in unity of statement and variation, as well as a semiotic subsystem. » et qu'il « contributes much to the clarity of its [le film]

41 Ibid.,73.

dramaturgy and to the clarity of its formal structures. »⁴²

Suivant ce principe, Webster a pris pour exemple *Hedwig's Theme* et plus particulièrement sa fonction narrative au cours du premier film. Elle a souligné plusieurs éléments étant culturellement et historiquement reliés aux codes musicaux de la magie : « (1) unexpected chromatic melody notes (which suggest the absence of natural laws) and (2) the use of celeste (which has historical dramatic associations with the benevolent spectrum of supernatural (...)) Furthermore, Hedwig's Theme is in triple meter which is culturally coded as less rational in the historical language of music for drama. »⁴³. Son analyse se base sur un seul thème et sur ses éléments lui permettant d'être associée au monde magique de *Harry Potter*. Nous analyserons de la même manière, le motif des Horcruxes et ses différences réapparitions afin de percevoir comment le thème suit le principe de l'unité.

Le motif des Horcruxes (*The Locket*)

The Locket est le thème musical du Médaillon de Serpentard, Horcruxe de Voldemort, et sa destruction demeure le fil conducteur principal de la première moitié de la *Partie I*. Le motif principal du thème est utilisé pour suggérer la présence des Horcruxes de Voldemort et est entendu dans différents morceaux des CD de la *Partie I* (*Dobby*, *Bathilda Bagshot*) et de la *Partie II* (*Underworld*, *Broomsticks and Fire*). Nous le nommerons le *motif des Horcruxes*.

Comme le montre l'**exemple 1.1**, à la manière de l'*Hedwig's Theme*, le motif des Horcruxes est en mode ternaire, mode connecté au genre fantastique. Dans un contexte de ré mineur, le motif principal utilisé dans le film est un ostinato d'arpèges –d'abord en ré mineur (la-fa-ré, deuxième renversement) puis en la majeur avec une septième augmentée avec ou sans la fondamentale (la-do#-mi-sol#, premier renversement) – joué par une harpe (qu'il est

42 Ibid., 90-91.

43 Webster, « The Music of Harry Potter », 296.

difficile de distinguer). Avant qu'Harry ne soit en présence du vrai Médaillon, la mention de l'objet est toujours introduite par cet ostinato. La ligne principale jouée par les violons commence à la mesure 3 et est essentiellement composée de mouvements chromatiques.

Exemple 1.1 – Analyse structurelle du *Motif des Horcuxes*

The image displays a musical score for the 'Motif des Horcuxes' in 6/8 time, featuring a harp and strings. The score is divided into two systems, each with a treble and bass staff. The first system includes labels for 'Motif 2' (measures 3-4), 'Phrase 1' (measures 3-4), 'cordes' (measures 3-4), 'harpe' (measures 1-2), 'Motif 1' (measures 1-2), and 'basses, vcelles' (measures 3-4). The second system includes labels for 'Phrase 2' (measures 5-6), 'glock.' (measures 5-6), 'Embellissement' (measures 5-6), and 'altos, viol.' (measures 5-6). Dynamics include *mp* and *p*. Red markings on the bass staff indicate specific notes or articulations.

Comme l'indique la **table 1.2**, la ligne mélodique est constituée de deux phrases, dont la première est la plus utilisée (scène 1 et 3).

Table 1.2 – The Locket

Scène (Partie I)	Chambre de Square Grimmault, Scène 1 (41:53- 45:45)	Salle à manger de Square Grimmault, Scène 2 (47:24) - (50:13)	Au Ministère de la Magie, Scène 3 (58:13) - (01:01:27)
motif entendu	(43:28-44:00) - (1) (44:53-45:22) - (2)	(49:26) - (50:11)	(59:00) – (59:28) - (1-2) (01:00:27) – (01:00:53) - (3)
Horcruxe	Médaillon de Serpentard	Médaillon de Serpentard	Médaillon de Serpentard
Instrumen- tation	<u>Ostinato</u> : harpe (1-2) <u>ligne mélodique</u> : violons (1-2) <u>embellissement</u> : glockenspiel et altos (2) <u>accompagnement</u> : contrebasses et violoncelles	<u>Ostinato</u> : harpe <u>ligne mélodique</u> : violons et trompettes <u>accompagnement</u> : orchestre complet Pas d'embellissement	<u>Ostinato</u> : harpe (lent) (2-3) <u>ligne mélodique</u> : voix soprano (1), bois (2), cordes et cuivres (3) <u>accompagnement</u> : orchestre complet (3) Pas d'embellissement
Phrase jouée	- (1) Phrase 1 du motif mélodique - (2) motif au complet	Motif au complet	(1 et 2) – Phrase 1 du motif mélodique (3) motif mélodique au complet
Action à l'image	- (1) commence seulement par l'ostinato lorsque Ron déclare « R.A.B » (le personnage ayant volé le Médaillon) (00:43:28) - (2) commence lorsque l'elfe de maison avoue avoir vu le Médaillon (00:44:53)	- L'ostinato d'arpèges commence lorsque Harry accuse Mondingus Fletcher de «you find the Locket!». (00:49:26) - Le motif au complet commence lorsque Mondingus voit la photo de celle qui est en la possession du Médaillon dans le journal (00:49:55)	- (1) commence lorsque Harry et Ron arrivent dans la salle de Tribunal par la phrase 1 (59:00) - (2) commence par l'ostinato lorsque Harry déclare « it's here » en parlant du Médaillon (suivit par le motif au hautbois) (59:11) - (3) commence lorsque Harry s'approche d'Ombrage en fixant le Médaillon des yeux (1:00:27)
Morceau du CD	<i>The Locket</i>	<i>Dobby</i>	<i>The Locket</i>

Enfin, le registre demeure entre le médium et l'aigu, le reste de la musique étant brièvement accompagné par des violoncelles et contrebasses, notamment aux mesures 3, 4 et 6 dans un registre grave. L'orchestration n'est pas particulièrement associée au genre fantastique, hormis par la présence de la harpe au cours de chaque instance. Certains éléments peuvent être perçus comme des représentations de la magie. Tout d'abord, il y a en effet un fort usage effets réverbérants (*reverb*) sur chaque note des mouvements arpégés qui atténue chaque attaque et donne à la musique un aspect cotonneux et une sonorité mystérieuse. Ensuite, le flou de l'ostinato d'arpèges se distingue de façon frappante de la ligne mélodique lorsque joué par les violons qui semblent quant à eux avoir été volontairement légèrement désaccordés. La différence de fréquences d'accordage pèse lourdement sur le reste de la musique et procure à la musique un aspect inquiétant.

En somme, l'usage de fort chromatisme, le registre medium-aigu et l'entente de différentes fréquences d'accordage suggèrent le côté dangereux des Horcruxes alors que la dénaturation des sonorités naturelles par ordinateurs (le *reverb*), notamment au niveau des mouvements arpégés pour laquelle l'instrumentation de la ligne d'accompagnement est dure à déterminer, représente l'aspect magique de l'objet.

On remarque plusieurs points communs entre les différentes instances du motif pour les différentes scènes. Tout d'abord, le thème est introduit de façon similaire à chaque fois : soit par l'ostinato à la harpe en premier, soit par la phrase 1 du motif mélodique. Ce procédé unifie ainsi chaque instance de façon cohérente. Ensuite, malgré une différence notable en terme d'instrumentation de la ligne principale –qui, bien que le plus souvent jouée par des cordes, varie à partir de la scène 2 (cuivres, scène 2 et 3 (3); voix soprano (scène 3 (1); bois (flûtes, hautbois) (scène 3, (2)) – elle est presque toujours interprétée par un instrument

soliste ou une section précise, maintenant une unité entre les scènes. Ensuite, le thème est toujours entendu dans le même contexte tonal, ne présentant aucun réarrangement, transposition ou modulation. Enfin, l'ostinato joué par la harpe –qui est à la base du motif même et probablement l'élément créant le plus de mystère autour de l'objet magique – demeure le seul élément instrumental ne changeant pas d'une scène à l'autre, donnant un sentiment d'unité entre les scènes.

Ainsi, bien que la magie se remarque par certains procédés musicaux (chromatisme, ostinato à la harpe, sons électroniques, etc.), le principe de Gorbman de l'unité entre différentes instances d'un même thème se remarque plus particulièrement en terme d'instrumentation et par l'introduction similaire du matériel sonore.

Conclusion

Comme nous avons pu le voir, certains principes de Gorbman peuvent nous permettre de mettre en avant comment la musique joue un rôle clé dans la création d'un univers sonore et visuel cohérent. Dans la *Partie I*, la musique diégétique illustre l'absence de magie dans une scène alors que plusieurs éléments de la musique (instrumentation, plan tonal, etc.) unifient ainsi la musique à la narration et l'image de façon cohérente. Cependant, les principes de Gorbman ne couvrent pas l'inter-relation entre différents thèmes étant associés à des mêmes thèmes narratifs, mais surtout, n'expliquent pas pourquoi ces associations sont créées. Au cours du prochain chapitre nous nous intéresserons au potentiel associatif de la musique et proposerons une méthode d'analyse récente nous permettant d'expliquer quels éléments de la musique soulignent certains thèmes narratifs, devenant de même les marqueurs sonores de ces thèmes.

Chapitre II ***Lily's Theme***

Dans ce chapitre, nous explorerons diverses questions liées à Lily Potter et à *Lily's Theme* qui est le thème principal et est entendu pour la toute première fois au début de la *Partie II* d'*Harry Potter et les Reliques de la Mort*. Nous regarderons dans un premier temps l'importance narrative du personnage de Lily Potter vis-à-vis des autres personnages principaux de l'histoire avant d'analyser la musique du thème de Lily tel qu'entendu dans la scène d'ouverture du film. Nous discuterons également des récurrences du thème de Lily et de ses transformations au cours du film. L'Éternel Féminin, concept particulièrement développé au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, nous intéressera au cours d'une majeure partie de ce chapitre. En effet, ses différentes caractéristiques, telles qu'établies par Goethe dans *Faust* –être spirituel se trouvant dans une réalité intermédiaire, être d'amour et de rédemption– se retrouvent chez le personnage de Lily Potter. L'Éternel Féminin illustre plusieurs thèmes narratifs –amour maternel, victoire de l'Éternel Féminin (le Bien) contre le Mal, la mort– qui sont particulièrement importants dans la *Partie II*. Nous verrons ici comment la réalisation musicale et les récurrences de *Lily's Theme* mettent en lumière le concept de l'Éternel Féminin et les thèmes narratifs liés au concept. Enfin, nous soulèverons la problématique de la distinction entre musique diégétique et non-diégétique.

2.I) Lily Potter et *Lily's Theme*

2.Ia) Lily Potter et thèmes narratifs

Le compositeur Alexandre Desplat confie dans une interview publiée sur le site *The Leaky Cauldron* que « Lily, Harry's mother, is the lead character of this episode »⁴⁴. La

⁴⁴ « Interview and Video of Composer Alexandre Desplat, Discusses "Lily's Theme" and "Hedwig's Theme" in "Deathly Hallows: Part 2" », par Warner Bros., *the-leaky-cauldron.org*, 6 juillet 2011,

décision de mettre en avant Lily Potter pour le dernier film a été relevée par de nombreux critiques, tels que Jonathan Broxton qui explique que « l'une des principales forces derrière les actes de Harry au cours des films était la mémoire de sa mère, Lily, son sacrifice lorsqu'il était enfant, son amour durable pour lui. »⁴⁵ Lily Potter, personnage mort depuis près de 16 ans, devient ainsi l'un des protagonistes de l'histoire, le fil conducteur reliant plusieurs personnages entre eux et possédant une signification différente chez ces personnages.

Ainsi, Lily Potter hante la mémoire non seulement de Harry, mais également de Severus Rogue, qui révèle à sa mort l'amour inconditionnel qu'il lui portait depuis leur rencontre avant Poudlard, et qui risquait sa vie dès le début afin de protéger la seule personne lui rappelant Lily, Harry. On retrouve aussi Lord Voldemort qui, en raison du sacrifice de Lily pour sauver la vie de Harry, dut errer pendant des années avant de retrouver une enveloppe charnelle. Le personnage de Lily ne représente donc plus simplement l'amour indestructible d'une mère pour son fils, mais aussi une présence douloureuse, culpabilisante mais aussi chaleureuse vivant toujours dans la mémoire de Severus Rogue de même qu'une malédiction pour Voldemort, lui rappelant continuellement qu'il est au bord de la mort contre laquelle il lutte avec acharnement et souhaite conquérir à tout prix.

Comme nous en avons brièvement discuté au cours du précédent chapitre, il y a de nombreux thèmes narratifs majeurs liés à l'univers *Harry Potter*. Le personnage de Lily réunit au cours du tout dernier film la majeure partie de ces trames narratives. On retrouve ainsi, (1)

<http://www.the-leaky-cauldron.org/2011/07/06/interview-and-video-of-composer-alexandre-desplat-discusses-lilys-theme-and-hedwigs-theme-in-deathly-hallows-part-2/>. En juillet 2011 (quelques jours avant la sortie officielle du CD), plusieurs sites dédiés à Harry Potter ont eu l'occasion d'interviewer Alexandre Desplat. L'événement (par téléphone) était organisé par la Warner Bros et a été retranscrit avec autorisation par the-leaky-cauldron.org (entre autres).

45 Jonathan Broxton, review of *Harry Potter and the Deathly Hallows Part II* – Alexandre Desplat (compositeur), Movie Music UK, 15 août 2011, <http://moviemusicuk.us/2011/08/15/harry-potter-and-the-deathly-hallows-part-ii-alexandre-desplat/>. Il s'agit ici de ma propre traduction de l'anglais.

l'amour, (2) la mort et (3) l'héroïsme. (1) L'amour se distingue de deux façons : (a) l'amour maternel, qui se remarque particulièrement au travers des nombreuses mères du film qui veillent et protègent leurs enfants, au travers de l'exemple de Molly Weasley, que l'on étudiera lors de la dernière partie de cette thèse, mais aussi au travers de l'exemple de Narcissa Malefoy déclarant Harry mort devant Voldemort et le protégeant parce que son fils, Drago, était sain et sauf; et (b) l'amour d'un homme pour une femme; il s'agit ici de l'amour infailible de Severus Rogue envers Lily Potter. (2) La *mort*, s'aperçoit également au travers du personnage de Lily. Personnage mort, sa présence se manifeste le plus souvent lorsqu'un personnage est proche de mourir et sa voix hante les personnages au travers de leur mémoire. Lily est présente au cours des scènes les plus tragiques du film, notamment a) la scène où Harry s'apprête à se sacrifier aux mains de Voldemort et aperçoit ses parents, b) celle de la mort de Severus Rogue, tué par Nagini la scène plus tôt et c) celle de la mort de Voldemort après une longue bataille contre Harry. Nous reviendrons plus en détails sur les deux premières scènes au cours de ce chapitre. Ces trois personnages sont tous hantés, à leur manière par la mémoire de Lily. Enfin, (4) l'héroïsme est également relié à Lily qui en a fait preuve en donnant sa vie pour sauver celle de son fils. Dans le dernier film, chaque personnage, à l'image de Lily, se bat pour une seule et même cause quitte à se sacrifier.

2.Ib) Lily's Theme

Alexandre Desplat raconte dans une interview pour *The Leaky Cauldron* : « Nous commençons le film en entendant le thème de Lily, qui va hanter le film et sera le fil conducteur musical nous amenant du début à la fin. Alors, c'est un élément de la mort, les personnes qui vous manquent, ceux pour qui vous vous languissez; le désespoir, et la

question de la mort et de comment vous faites face à la mort des personnes que vous aimez. »⁴⁶ Si le thème est principalement lié à Harry et l'amour de sa mère pour lui, au cours du film, on pourrait arguer que *Lily's Theme* possède une signification plus étendue. En effet, *Lily's Theme*, apparaît cinq fois dans la *Partie II*, chaque fois de façon différente musicalement et avec une nouvelle orientation narrative. Comme l'illustre la **table 2.1**, le thème est parfois vocal et accompagné seulement de notes pédales, parfois purement orchestral, et présente parfois des modifications électroacoustiques.

Table 2.1 – Apparition de *Lily's Theme*

Scènes	Introduction	Fuite de Gringotts	Mort de Severus	Pierre de Résurrection	Mort de Voldemort
Timing Lily's Theme	00:00,32-00:02,35	00:22,04-00:22,26	01:10,00-01:11,22	01:27,43-0:1:28,10	01:49,45-01:50,12
Personnages principaux	Rogue, Harry	Harry, Hermione, Ron	Harry, Severus	Harry, Lily et James, Sirius, Remus	Voldemort, Harry
Thème de Lily	Version Originale Section A du thème chanté et notes pédales aux violoncelles et contrebasses. Section B du thème joué par ensemble à cordes .	Section A interprétée par un orchestre au complet.	Thème (Section A) fragmenté d'abord et joué par des synthétiseurs et notes pédales aux violoncelles et contrebasses. Puis thème chanté avec notes pédales.	Thème (section A) joué par ensemble à cordes modifié électro-acoustiquement.	Thème (section A) chanté et notes pédales aux violoncelles et contrebasses.
Piste du CD	<i>Lily's Theme</i>	<i>Dragon's Flight</i>	<i>Snape's Demise</i>	<i>The Resurrection Stone</i>	<i>Voldemort's End</i>

⁴⁶ « Interview and Video of Composer Alexandre Desplat, Discusses “Lily’s Theme” and “Hedwig’s Theme” in “Deathly Hallows: Part 2” », par Warner Bros., *the-leaky-cauldron.org*, 6 juillet 2011. Il s'agit de ma propre traduction de l'anglais.

Harry est présent dans chacune de ces scènes, mais le thème chanté ne se fait entendre réellement qu'auprès de Rogue et Voldemort, soulignant ainsi une importance du thème vis-à-vis de ces personnages. Si nous nous intéresserons ici au thème principal entendu au début du film dans notre analyse, nous reviendrons sur les différentes versions du thème et leur signification prochainement.

Pour cette section du chapitre, nous analyserons plus particulièrement le thème original, tel qu'entendu au début du film. Ces analyses sont fondées sur 1) la partition pour piano publiée par Alfred Publisher, la maison d'édition officielle de la musique de *Harry Potter*⁴⁷, 2) le CD afin de pouvoir comparer la bande originale officielle du film à celle réellement entendue à l'image⁴⁸ et 3) le film produit par Warner Bros.⁴⁹ Toutefois, si la version CD reste fidèle au thème de Lily tel qu'entendu au début du film (ce qui n'est pas le cas pour tous les morceaux où *Lily's Theme* apparaît), la partition officielle pour piano, elle, ne l'est pas. Les exemples musicaux ci-dessous sont donc mes retranscriptions originales de la musique du film.

La version complète de *Lily's Theme* est interprétée par un ensemble à cordes et une voix mezzo-soprano, se déroule en do# mineur et fait souvent emprunt à des phrasés modaux. Le thème est entendu dans son entièreté au début de la *Partie II* et revient plusieurs fois de façon brève et fragmentée tout au long du film. Le thème est séparé en deux sections **A** et **B**. La **section A** contient deux phrases de deux motifs chacune, interprétées par une voix mezzo-soprano et soutenues par des notes pédales de do# et sol# aux violoncelles et contrebasses. Les violons et les altos ne font qu'une brève apparition entre les deux segments de la *phrase*

47 Alexandre Desplat, « Lily's Theme », (USA, Alfred Publishing, 2011), 4-5.

48 Alexandre Desplat, « Harry Potter and the Deathly Hallows, Part 2 », Watertower Music, 12 Juillet 2011 (CD).

49 David Yates, « Harry Potter and the Deathly Hallows, Part 2 », Warner Bros. Home Video. Novembre 2011 (DVD).

1 du thème, faisant entendre un accord plaqué de sol# mineur crescendo (**exemple 2.1**). La **section B** est interprétée par un ensemble à cordes reprenant la mélodie de la voix. Cette section n'apparaît cependant plus après la scène d'ouverture; nous nous concentrerons donc sur la **section A** du thème.

Exemple 2.1 *Lily's Theme*, Section A

The image displays three systems of musical notation for Section A of Lily's Theme. Each system consists of a piano accompaniment (left hand) and a vocal line (right hand). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Tempo - Lento'.

- System 1:** Labeled 'Section A' and 'Tempo - Lento'. The piano part is marked *p* and 'vclle. cbasse'. The vocal part is marked *mp* and 'voix'. It features 'Phrase 1 - Antécédent' and 'Motif 1 - id. fondamentale (a)'. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur. The system ends with 'alt. vl. v2' and a double bar line.
- System 2:** Continues the vocal line with 'Motif 2 - id. contrastante (a)' and 'Phrase 2 - Conséquent'. The piano part continues with a similar accompaniment. The vocal part is marked *mf*. It features 'Motif 3 - id. fondamentale (b)' and another triplet of eighth notes marked with a '3' and a slur.
- System 3:** Continues the vocal line with 'Motif 4 - id. contrastante (b)'. The piano part continues with the same accompaniment. The vocal part is marked *mp*.

La mélodie chantée dans la section A est constituée de deux phrases distinctes, elles-mêmes séparées en deux parties. Chaque partie est élaborée autour de certaines notes phares, notamment le do# (le premier degré, qui semble jouer un rôle de tonique dans cet environnement harmonique ambigu), le sol#, le cinquième degré, et le si (la sous-tonique). L'ambiguïté de l'harmonie se remarque notamment par les emprunts modaux de la mélodie. En effet, *Lily's Theme* semble à première vue en mineur ancien à cause de l'armature, mais nous n'entendons jamais le sixième degré (le la) qui confirmerait cette hypothèse et le thème insiste souvent sur l'intervalle entre la sous-tonique (le si) et la tonique (do#). Le thème peut être ainsi perçu en mode dorien en prenant compte de la tierce mineure entre la dominante et la sous-tonique. La première phrase comprend deux motifs de deux mesures et possède un ambitus d'une octave, chaque motif commençant sur un si³⁵⁰, le premier motif se terminant sur un do#⁴ et le deuxième sur un sol#⁴. Les deux motifs reproduisent le même mouvement mélodique ascendant, la note la plus aiguë se trouvant sur le troisième temps de la première mesure (un sol#⁴) pour le *motif 1* et sur la dernière croche de la première mesure pour le *motif 2* (un si⁴).

Ensuite, la mélodie procède à un mouvement descendant, particulièrement notable à la fin du *motif 1*. La première phrase possède une forme rappelant un antécédent avec une idée fondamentale (le *motif 1*) et une idée légèrement contrastante (le *motif 2*) qui se termine sur le cinquième degré plutôt que sur la tonique et confère à l'antécédent sa structure inconclusive (**exemple 2.1**). La *phrase 1* du thème est celle qui apparaît le plus souvent au cours du film (**Table 2.2**).

⁵⁰ La notation des notes est ici basée sur l'échelle de la notation scientifique (International Pitch Notation). Ainsi, le do central est un do⁴.

Table 2.2- Apparition de la *Phrase 1*

Scènes	Introduction	Fuite de Gringotts	Mort de Severus	Pierre de Résurrection	Mort de Voldemort
Phrases	Thème au complet.	Phrases 1 et 2	Phrase 1	Phrase 1	Phrase 1

La seconde phrase est également constituée de deux motifs, *3 et 4*, suivant le même contour mélodique que la première phrase. Une structure de conséquent se dégage avec l'idée contrastante qui est plus conclusive mélodiquement en se terminant sur la tonique, et où le *motif 3* représente l'idée fondamentale, idée contrastante par le motif 4. L'ambitus s'avère davantage restreint (entre le sol#4 et le mi5, soit un intervalle de sixte mineure) mais il y a une impression d'expansion car le registre s'élève malgré tout. Chaque motif commence sur le cinquième degré, un sol#4, suivit directement par la sous-tonique (un si4) (**exemple 2.1**). Contrairement à la première phrase où le premier et le cinquième degrés sont principalement mis en avant par la mélodie, l'interaction entre le si et le do# sont dominants au cours de cette nouvelle phrase. Ceci est particulièrement notable dans le *motif 4*.

Alexandre Desplat au cours de son interview avec *The Leaky Cauldron* relate: « Le but était de trouver quelque chose d'aussi doux, léger et bon qu'une berceuse (...) Et cela hantera le film et Harry tout au long de l'épisode. »⁵¹ Cette idée de berceuse se remarque particulièrement dans la partie vocale de la section A. Celle-ci ne présente en effet pas de progression harmonique claire, les violoncelles et contrebasses accompagnant simplement la mélodie à la voix par une note pédale de do# et donnant ainsi à la voix une grande liberté d'expression. On peut noter par exemple une absence de pulsation, des impressions de points

51 « Interview and Video of Composer Alexandre Desplat, Discusses “Lily’s Theme” and “Hedwig’s Theme” in “Deathly Hallows: Part 2” », par Warner Bros., *the-leaky-cauldron.org*, 6 juillet 2011. Il s'agit de ma propre traduction de l'anglais.

d'orgue (qui ne correspondent pas aux partitions pour piano officielles) ainsi que des valeurs de notes qui ne semblent pas tenir compte d'une fondation rythmique mais semblent au contraire suivre un mouvement libre, prenant des airs de berceuse improvisée. De même, certains effets réverbérants (*reverb*) ont été ajoutés à la voix, enrichissant la texture sonore de la musique et donnant au chant un aspect aérien. L'aspect « hantant » du thème évoqué par Desplat se remarque notamment par l'alliance entre la ligne mélodique principale, les effets rajoutés à la musique, l'aspect doux, aérien de la voix et les mélismes mélodiques qui créent l'image d'une figure presque fantomatique, angélique, lointaine et spirituelle. De plus, la mélodie, presque a capella, le mélisme et les connotations modales rappellent les chants grégoriens et renforcent l'image d'un personnage presque sacré et l'aspect nostalgique du thème.

2.II) L'Éternel Féminin

Dans cette section, nous discuterons de la façon dont le personnage Lily Potter, au travers de *Lily's Theme*, peut être comparé au concept de l'Éternel Féminin. L'intérêt de relier l'Éternel Féminin à *Harry Potter* réside non seulement dans le rôle dramatique important de Lily Potter, mais aussi dans la présence et la nature de la voix féminine dans le thème principal de la *Partie II*. L'Éternel Féminin est un concept particulièrement développé au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles en Allemagne et en Autriche, intimement relié à Goethe et à son livre *Faust, Partie 2*. Nous nous baserons essentiellement sur sa description de l'Éternel Féminin afin de mettre en évidence les éléments communs à Lily et l'Éternel Féminin. Pour ce faire, nous commencerons par discuter de Goethe et de sa vision de l'Éternel Féminin, puis de ses diverses influences, notamment l'image de la Vierge Marie, et

le *Symposium* du philosophe Platon. Enfin, nous analyserons deux scènes majeures de *Harry Potter et les Reliques de la Mort : Partie II*, en premier, la scène où Severus Rogue meurt, et ensuite, celle où Harry se retrouve face aux fantômes de ses parents. L'étude de ces scènes nous permettra ainsi de mettre en avant les différentes caractéristiques de l'Éternel Féminin de Goethe qui se retrouvent chez Lily.

2.IIa) En Littérature et philosophie du XIX^{ème} siècle : l'importance de Goethe

En Allemagne et dans l'Empire Austro-Hongrois au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, la question du rôle des femmes dans la société fut au cœur d'importants débats littéraires, politiques, philosophiques et artistiques. Selon les penseurs de l'époque, tels que Friedrich Nietzsche (1844-1900) et Otto Weininger (1880-1903), les essences même de la « Femme » et de l'« Homme » sont foncièrement différentes l'une de l'autre et leurs caractéristiques, exclusivement féminines ou masculines. Selon Weininger, la femme est par exemple décrite comme passive, non-créative, sexuelle et immorale, alors que l'homme est son exact opposé⁵². L'Éternel Féminin repose ainsi sur l'idée des essences distinctes au genre et définissant leurs caractéristiques comme immuables et éternelles. L'Éternel Féminin se démarque aussi par l'aspect de transcendance qui lui est associé, où l'homme est emmené sur le chemin spirituel le menant vers le Divin par l'essence féminine. Nietzsche prend un ton alarmiste dans *Beyond Good and Evil* et affirme que l'émancipation de la femme moderne présente « a crumbling of feminine instincts, a defeminization »⁵³. Au contraire, son prédécesseur Goethe, considérait l'Éternel Féminin comme la clé pour la rédemption et la transcendance.

52 Otto Weininger, *Sex and Character : An Investigation of Fundamental Principles*, trad. Ladislaus Löb, ed. Daniel Steuer avec Laura Marcus (Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2005), 213.

53 Friedrich Nietzsche, *Beyond Good & Evil: Prelude to a Philosophy of the Future*, trad. Walter Kaufmann (New York, Vintage, 1989), 169.

Goethe fut l'un des premiers auteurs à développer ce concept, particulièrement dans la seconde partie de *Faust*, publiée en 1832. Pour Elena O'Brien, *Faust* réunit plusieurs caractéristiques typiques de l'Éternel Féminin Goethien, notamment (1) la rédemption qui lui est associée : « Goethe's idea of the Eternal Feminine has strong redemptive elements to it »⁵⁴; (2) le concept de l'immortalité de l'essence féminine qui « preserves life in two ways : by means of sexual love and by communicating to the people the higher realm of perfect Beauty and Wisdom, thus allowing the mortals to reach the realm of the divine. »⁵⁵ Ici, « sexual love » signifie l'amour qui unie sentimentalement un homme à une femme, et non physiquement. Enfin, (3) l'Éternel Féminin est en constante rivalité avec le Mal. Le Mal est représenté par les défauts culturellement associés aux hommes (tels que l'avarice et la complaisance), la société patriarcale, et les désirs charnels. Dans *Faust*, l'Éternel Féminin permet de purger l'homme de ces maux. O'Brien déclare à ce propos « love brings peace to the world of men and to the nature, it thereby defeats evil ».⁵⁶

Bien que nous utiliserons principalement le concept Goethien de l'Éternel Féminin, dans ce chapitre, Goethe n'est pas à l'origine de ce concept. Il est important de s'intéresser à la vision de Platon, en philosophie antique et à la théologie (notamment le christianisme) où l'Éternel Féminin est également évoqué. Ces autres concepts de l'Éternel Féminin ont en effet fortement influencés Goethe en écrivant *Faust*.

54 Elena P. O'Brien, « The Meaning Of The Eternal Feminine In Goethe's Drama Faust » (thèse de M.A, Florida State University, 2012).

55 Ibid., 22.

56 Ibid., 7.

2.IIb) Les prédécesseurs de Goethe

2.2a) L'Éternel Féminin et Eros chez Platon

Pour Platon, l'un des philosophes les plus importants associés à l'Éternel Féminin, il existe deux réalités dans le monde dans lequel nous vivons, une réalité matérielle et une réalité spirituelle. Cette deuxième réalité est dissimulée derrière des ombres que chacun de nos sens physiologiques perçoivent sans pouvoir réellement voir au delà de la réalité matérielle. De même, Platon affirme que l'âme humaine est immortelle, immatérielle, d'une beauté pure appartenant à la réalité spirituelle mais maintenue captive de notre enveloppe charnelle et qui se languit de cette autre réalité, comme le relate O'Brien⁵⁷.

Dans *Symposium*, Aristophane raconte aux invités venu célébrer le Dieu Eros que les premiers humains étaient des êtres androgynes et des menaces aux Dieux qui durent les couper en deux, créant ainsi l'homme et la femme et contribuant à l'attraction éternelle entre les deux genres. Chaque être humain ne possède ainsi qu'une moitié d'âme selon Platon et leur but ultime est d'être réuni à leur autre moitié afin d'atteindre la réalité spirituelle. « From this period, mutual Love has naturally existed in human beings; that reconciler and bond of union of their original nature, which seeks to make two, one, and to heal the divided nature of man. »⁵⁸ (Platon 29). Selon Platon, Eros ou l'Amour est l'intermédiaire vers l'immortalité et le lien entre réalité matérielle et spirituelle. O'Brien conclut ainsi que :

By repeating the word “intermediate” many times Plato shows that Love is not a fixed entity, but a mobile power that pulls the lovers to the new heights and leads them to the most important virtues and values. Eros moves the world to perfection, it is dynamic and it makes the world dynamic. Eros leads humans to beauty and fruitful spirituality.⁵⁹

57 Ibid.

58 Ibid., 8.

59 Ibid., 9.

Ce concept d'intermédiaire est ainsi repris par Goethe afin de caractériser ce qu'il considère comme étant l'Éternel Féminin, et se perçoit particulièrement chez Lily dans *Harry Potter* comme nous le montrerons à la fin de cette section.

2.2b) La Vierge Marie, Éternel Féminin

En théologie, l'Éternel Féminin prend les traits de la Vierge Marie, l'une des figures les plus emblématiques et importantes de la religion chrétienne. Mère de Jésus tout en restant vierge, Marie est un être presque surnaturel, immaculé de tout péché. Pour O'Brien, « She is a mediator between the believers and Christ. She is both a protector and a counselor. She intercedes for the souls of the faithful who pray to her and continues the works of salvation in the heavenly realm »⁶⁰, mais elle est également celle qui unit la famille chrétienne au complet, réconfortant à la fois les âmes sur Terre et au Paradis, elle fait figure de Mère de tous les chrétiens. Elle est en elle-même l'intermédiaire entre la Terre et le Paradis, entre chrétiens et Dieu.

Dans *Faust*, Goethe s'inspire de l'image de la Vierge Marie pour son personnage Marie Gloriosa qu'il appelle Éternel Féminin. Ici, le rôle de Marie en tant que mère de tous est particulièrement mis en avant lorsque Gretchen, enceinte, s'adresse avec désespoir à Marie (Gloriosa), qui la console et lui pardonne ses péchés. Marie accorde aussi la rédemption à ceux qui viennent à elle, notamment l'âme de Faust lors de la dernière scène. Goethe attribue ainsi certaines qualités typiques à l'Éternel Féminin, à savoir « mercy, forgiveness, acceptance, and loving kindness »⁶¹ et insiste sur l'aspect salvateur et maternel de Marie. Ceci se remarque également chez Lily qui est la mère de Harry et qui continue de le protéger

60 Ibid., 18.

61 Ibid., 18.

malgré qu'elle ne soit physiquement plus présente auprès de lui.

2.IIc) En musique

Dans le domaine de la musique, bon nombre de compositeurs allemands des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles se sont intéressés à ce concept, notamment Wagner et Schönberg. Wagner, par exemple, s'est intéressé au concept de l'Éternel Féminin dans *Die Walküre*. Dans une lettre adressée à August Röckel en 1854 au sujet de la relation entre Brünnhilde et Siegfried, Wagner suggère que l'amour même est l'Éternel Féminin. Ceci nous ramène de nouveau à la conception de Platon où l'être humain n'a qu'une moitié d'âme ainsi qu'à sa croyance que Eros/Amour est le seul lien entre réalité matérielle et réalité spirituelle. De même, Wagner mentionne l'aspect salvateur de l'Éternel Féminin que Goethe attribue à Marie Gloriosa dans *Faust*. Wagner déclare :

The suffering, self-sacrificing woman would in the end be the true and wise savior.... Neither is Siegfried, the man, on his own the perfect, human being: he is only half a person. Only when he is together with Brünnhilde does he become the savior, the redeemer. One person alone is not capable of doing everything; many are necessary, and the suffering, self-sacrificing woman will in the end be the true and wise savior. For it is love which is the essence of the eternal feminine. ⁶²

Pour Schönberg, la musique androgyne était celle du futur et devait sortir du cadre mineur/majeur, une dualité qu'il considérait dans *Harmonielehre* comme étant féminin/masculin respectivement⁶³. Selon Jennifer Shaw, Schoenberg tente d'exprimer cet idéal d'androgynie dans son oratorio *Jakobsleiter*. Ici, plusieurs personnages, tous en fin de vie, essaient de convaincre l'Archange Gabriel qu'ils doivent être réunis avec Dieu et l'un de ces personnages, appelé « Seele » (âme), pourrait représenter cet idéal d'androgynie. Ce

⁶² Richard Wagner. *Sämtliche Briefe*, vol. 6, 68.

⁶³ Arnold Schönberg, *Theory of Harmony* (Berkeley :University of California Press, 1978), 96.

personnage est tout d'abord connu sous le nom « Dying One » avant qu'il ne se transforme en « Seele » au cours de son oratorio. Les deux personnages sont interprétés par la même soprano dont les vocalises devaient représenter une asexualité angélique et un être androgyne pour Schönberg. Pour Jennifer Shaw cependant, malgré le désir de Schönberg de créer un être androgyne, « the Soul's voice, moving beyond the realm of the words as it soars above the instrumental accompaniment and choruses, certainly may be interpreted as the power of the Eternal Feminine to mediate between humanity and heaven »⁶⁴. Ainsi, *Seele*, au travers de la qualité sonore de la voix soprano, représente l'Éternel Féminin.

En somme, l'Éternel Féminin est un concept ayant inspiré plusieurs compositeurs germaniques, qui ont illustré sa position d'intermédiaire entre le monde terrestre et le monde spirituel suivant l'idée de Platon et de Goethe tel semble être le cas de Schönberg, ainsi que le rôle important de l'amour afin d'atteindre la rédemption comme l'affirmait Wagner pour *Die Walküre*. De plus, l'usage d'une voix féminine permet de renforcer l'image de l'Éternel Féminin comme c'est le cas dans *Jakobsleiter*.

2.III) Lily Potter et Lily's Theme, Éternel Féminin

Résonnant avec l'idéologie de Platon concernant l'importance de l'amour chez l'Éternel Féminin, Jolene Creighton déclare au sujet de *Harry Potter*, « Love is revealed as being both the principal theme and primary point of conflict in this series. »⁶⁵. Le premier exemple même de cette affirmation s'avère être le sacrifice de Lily pour sauver Harry, maudissant Voldemort par la même occasion. C'est par le sacrifice de sa mère que l'histoire de Harry existe et que celui-ci est protégé, ainsi que la raison pour laquelle Voldemort ne parvient pas à

64 Jennifer Shaw, « Androgyny and the Eternal Feminine in Schoenberg's Oratorio *Die Jakobsleiter* » dans *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg* (New York : Routledge, 1999), 98.

65 Jolene E. Creighton, « Pity Those Who Live Without Love : The Function of Love in Harry Potter » (thèse de M.A, State University of New York, 2011), 24.

en venir à bout. Cette conception de l'amour dans *Harry Potter* est en parallèle avec certaines caractéristiques de l'Éternel Féminin, notamment la figure maternelle ainsi que la victoire de l'Éternel Féminin sur les maux de l'homme (représenté ici par Voldemort). Ainsi, nous pouvons déjà considérer Lily comme étant l'Éternel Féminin dans *Harry Potter*.

Par ailleurs, comme l'a déclaré Desplat, Lily Potter est le personnage *principal* de *Harry Potter et les Reliques de la Mort, Partie II*.⁶⁶ Cette affirmation demeure pourtant curieuse et quelque peu énigmatique puisque Lily n'apparaît physiquement qu'une seule fois dans la *Partie II*, au moment où Harry découvre la Pierre de Résurrection dissimulée dans le Vif d'Or que Dumbledore lui avait légué. Qualifier Lily de personnage principal ne peut pas être ainsi logiquement confirmé par une seule scène et une seule apparition visuelle. Quels autres éléments nous permettent-ils donc de percevoir la présence de Lily de façon aussi marquante comme nous l'assure Desplat? Nous arguons ici que c'est sous forme *sonore*, par le biais de *Lily's Theme*, que la présence de Lily se fait sentir. *Lily's Theme* n'est entendu que cinq fois au cours du film et ne contient pas toujours un chant (**revoir exemple 2.1**). Lorsque la mélodie est chantée, c'est par une voix mezzo-soprano, qui posséderait ainsi une signification particulière : il s'agirait possiblement de la voix de Lily. La présence de Lily au travers de son thème (chanté ou non) acquiert de ce fait une grande importance et un rôle dramatique particulier selon la scène dans laquelle *Lily's Theme* est entendu. Comment peut-on lier Lily à l'Éternel Féminin? Nous étudierons ici deux scènes spécifiques du film où le thème apparaît et où, selon moi, l'Éternel Féminin prend la forme de Lily Potter. Au cours de notre étude de ces scènes, nous nous intéresserons de près aux effets électroacoustiques

66 « Interview and Video of Composer Alexandre Desplat, Discusses “Lily’s Theme” and “Hedwig’s Theme” in “Deathly Hallows: Part 2” », par Warner Bros., the-leaky-cauldron.org, 6 juillet 2011. « Lily, Harry’s mother, is the lead character of this episode ».

ajoutés à la mélodie principale, ainsi qu'à la présence ou non du chant et à l'impact de ces facteurs sur notre compréhension de la scène et du rôle que Lily y joue.

2.IIIa) Severus Rogue

Étudions tout d'abord la scène où Severus Rogue meurt. Ici, les caractéristiques de l'Éternel Féminin sont les plus marquées du film. Les caractéristiques propres à l'Éternel Féminin se retrouvant ici sont 1) le rôle d'intermédiaire entre le monde matériel et le monde spirituel défini par Platon et également repris par Goethe, 2) le côté « mère de tous » de l'Éternel Féminin qui pardonne et prend sous son aile les âmes égarées, présent également chez Marie Gloriosa, et enfin 3) l'amour entre un homme et une femme très important dans la pensée Platonicienne.

La scène débute à 1:09:46, lorsque Harry se retrouve face à Severus Rogue alors que celui-ci se meurt, empoisonné par le serpent de Voldemort. Dès 1:10:10, la seule musique entendue est celle du *Lily's Theme*. Il s'agit de la première fois depuis le début du film où le thème de Lily est entendu *sans être jumelé à d'autres thèmes*.⁶⁷ La scène est constituée de deux parties qui se distinguent principalement par leur musique (**table 2.3**). Le thème de Lily, est d'abord synthétisé et fragmenté. On entend en premier le *motif 1* de la *phrase 1* joué par un instrument à vent synthétisé, suivi par un do# puis un sol#, notes tenues et jouées l'une après l'autre par un violon solo également synthétisé. Le même schéma se reproduit ensuite avec le *motif 2* au lieu du *motif 1* (**exemple 2.2**). Au même moment où ces fragments du thème sont joués, Harry récolte les quelques larmes coulant sur la joue de Rogue. Cette introduction particulière du thème suggère ici non moins que la manifestation de Lily Potter

⁶⁷ Dans la version CD, l'*Hedwig's Theme* est également présent au début de ce morceau nommé *Snape's Demise*, mais la version à laquelle nous nous intéressons est celle du film, où seule la *phrase 1* de *Lily's Theme* est entendue.

elle-même dans la scène. Les synthétiseurs qui modifient la texture sonore de l'instrument à vent confèrent un aspect étrange, presque surnaturel à la scène et brouillent tout d'abord notre perception de la musique. En effet, bien que les motifs ne soient pas chantés, il est tout d'abord difficile reconnaître leur timbre : vocal ou instrumental?

Table. 2.3- Structure de la scène

	Section I de la scène	Section II de la scène
Musique entendue	<p>Phrase 1 fragmentée</p> <ul style="list-style-type: none"> - Motifs joués par un instrument à vent dont la texture sonore est modifiée par un synthétiseur - Motif de quinte ascendante après chaque motif, joué par un violon solo avec beaucoup d'effets réverbérant 	<p>Phrase 1 au complet</p> <ul style="list-style-type: none"> - A la voix
Action à l'image	Harry récolte la larme de Rogue	Harry et Rogue se regardent dans les yeux et Rogue n'y voit que les yeux de sa mère.
Caractéristique de l'Éternel Féminin	Mère de Tous	Intermédiaire, Rédemption, Amour

Exemple 2.2 Transcription des motifs 1 et 2 de la phrase 1, motif de quinte ascendante encadré

Les effets électroacoustiques créent une ambiguïté qui semble nous projeter dans la tête de Rogue alors qu'il sombre pas à pas dans l'inconscient et perçoit une voix étrange au loin qui l'appelle. Comme nous le verrons lors du point 2.5 de ce chapitre, la musique à ce

moment de la scène peut être considérée comme une musique diégétique, et non pas non-diégétique comme c'est le plus souvent le cas avec une musique de bande sonore. Il est ainsi possible d'y voir déjà un lien avec l'Éternel Féminin et la Marie Gloriosa de Goethe, où Lily prend la forme de Marie Gloriosa et vient chercher l'âme mourante de Rogue. Ce lien se renforce encore davantage plus loin dans la scène.

A 1:10:58, quelques secondes avant que Rogue ne prononce les mots « Regarde-moi... Tu as les yeux de ta mère. », le thème reprend les *motifs 1 et 2* l'un à la suite de l'autre, sans interruption entre les deux, et cette fois, clairement à la voix. La présence de la voix ici, qui n'a pas été entendue depuis le début du film, est cruciale dans la compréhension de la scène. En effet, Michel Poizat mentionne que la voix est un marqueur corporel puisque par essence, elle provient d'un individu et possède un aspect charnel qui procure ainsi une enveloppe physique à cet individu, que celui-ci soit ou non visible.⁶⁸ Ainsi, le chant donne une présence incarnée à Lily et lui procure une réelle place dans l'histoire du film, en tant que personnage à part entière.

Cependant, Lily Potter est un personnage décédé et qui, lorsqu'elle apparaît, n'est qu'un fantôme. Conséquemment, l'absence de mots à sa mélodie et donc de signification sémantique à son chant lui confère une présence presque surnaturelle. De plus, dans cette scène, le son de la voix a été modifié à l'aide d'effets réverbérants et dissimule ainsi toute respiration. Si la voix est humaine, déclarait Philip Brophy, « then breath is the sign of life one seeks »⁶⁹. L'absence de respiration dans le chant du thème soulève ainsi une question intéressante et confirme ainsi la singularité du personnage de Lily : d'où vient cette voix

68 Michel Poizat, *L'Opéra ou Le Cri de l'ange: essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra* (Paris : Métailié, 2001).

69 Philip Brophy, « Vocalizing the Posthuman », dans *Voice : Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media* (MA : The MIT Press, 2010), 362.

spatialement? Cette ambiguïté est également renforcée par l'aspect fantomatique et distant du chant et fait de Lily un personnage n'appartenant pas vraiment au même monde que les autres, mais ne faisant pas partie d'un autre monde entièrement distinct pour autant puisque sa voix est entendue. Brophy affirmait également, « The voice—through the multiplicity of its invisibility—will always locate itself in adverse directions beyond the origin of its generation and production. Like the thrown voice coming from somewhere else, the voice sings, speaks, screams, and states its residence in Otherness. »⁷⁰. Par ailleurs, comme le mentionnait Shaw au sujet du *Jakobsleiter* de Schönberg, c'est au travers de la qualité sonore de la voix soprano que le concept de l'Éternel Féminin est représenté. Le chant de Lily, bien qu'interprété par une mezzo-soprano, renforce également cette idée de l'Éternel Féminin. De plus, comme l'indiquaient Platon et Goethe, l'Éternel Féminin se trouve dans un lieu entre deux mondes et sert d'intermédiaire et de messenger entre ces deux réalités. Dans le cas présent, Lily Potter se manifeste au travers de sa voix et de son chant sans sémantique sous la forme d'un intermédiaire entre le monde des vivants et un autre monde spirituel.

De plus, si l'on regarde le contexte de la scène, les mots prononcés par Rogue et l'apparition de la voix dans le thème de Lily, l'aspect salvateur de l'Éternel Féminin est clairement perceptible. Tout d'abord, en livrant ses dernières larmes à Harry, Rogue lui donne en fait ses souvenirs qui sont d'une importance capitale puisqu'ils permettent à Harry de mettre fin à la guerre une fois pour toute. Rogue aide ainsi Harry à défaire Voldemort et se purge lui-même de ses maux et de son passé de Mangemort. Les effets électroacoustiques apportés par les synthétiseurs disparaissent et l'aspect brouillé de la musique jusqu'alors se dissipe pour laisser entendre la voix de Lily, alors que Rogue semble la voir se matérialiser

⁷⁰ Ibid., 361.

devant lui en regardant dans les yeux de son fils. De même, il n'est pas anodin que la voix se fasse entendre à ce moment-là et possède ainsi une signification très particulière : Lily est bel et bien là. Par ailleurs, quelques scènes plus tard, le spectateur apprend en même temps que Harry l'étendue des sentiments de Rogue pour Lily, ce qui nous ramène à l'idée de Platon concernant l'amour et les moitiés d'âmes que chaque humain possède en lui. L'âme masculine de Rogue se languit de celle qu'il considèrerait comme son autre moitié et se retrouve enfin auprès d'elle, expiant en même temps ses maux. Ainsi, *Lily's Theme*, ou plus particulièrement ici la voix de Lily, sauve Rogue du mal qui le rongait et lui accorde enfin la paix et l'union spirituelle qu'il recherchait.

2.IIIb) Harry Potter

Une autre des scènes importantes où le thème de Lily est utilisée et fait référence à l'Éternel Féminin est celle dans la forêt où Harry s'apprête à se sacrifier. Ici, les caractéristiques de l'Éternel Féminin sont plus subtiles que pour la scène précédemment analysée, notamment par l'absence du chant, mais l'image de la mère de Marie Gloriosa de Goethe et sa position d'intermédiaire est notable. La scène débute à 1:25:48 et se termine à 1:29:17. Quelques minutes plus tôt, Harry a fait ses adieux à ses amis après avoir découvert qu'il portait en lui un Horcruxe de Voldemort. Harry découvre que Dumbledore lui a légué l'une des Trois Reliques de la Mort, soit la Pierre de Résurrection, et l'a cachée dans un Vif d'Or. Au cours de la scène, la Pierre permet à Harry de revoir les êtres qui lui sont chers, soit les fantômes de ses parents, de Remus Lupin, et de son parrain Sirius Black. Il s'agit de la seule scène du film où le personnage de Lily Potter est visible à l'écran, et non seulement évoqué ou entendu.

Avant que le thème de Lily ne soit entendu, Harry s'avance vers sa mère qui le réconforte et lui exprime sa fierté. Harry n'est alors absorbé que par sa mère, ne faisant pas attention aux autres personnages autour de lui. Lorsqu'elle lui murmure « we never left », le thème de Lily est introduit progressivement par un violoncelle jouant un ostinato pizzicato d'une quarte juste descendante du do# au sol#. Ce motif de quarte juste est entendu de manière inverse (une quinte juste ascendante) lors de la première exposition de la *phrase 1* dans la scène de la mort de Severus Rogue. La *phrase 1* de *Lily's Theme* est ensuite jouée deux fois de suite, la première fois par un petit ensemble de violons, la deuxième fois avec un ensemble à cordes au complet où les violoncelles et contrebasses accompagnent la mélodie. La couleur de l'orchestration et le registre choisis ici se veulent chaleureux et doux, soulignant la bienveillance et l'amour que Lily porte à son fils, le rassurant. Nous pouvons déjà percevoir une autre caractéristique rappelant la Marie Gloriosa de Goethe, un être bienveillant et maternel, guidant et protégeant quiconque s'adressant à elle. Ainsi, bien que Harry se sente coupable de la mort de ses parents, le thème se poursuit toujours avec cette même chaleur d'une mère réconfortant son enfant avec bienveillance et acceptation.

Cependant, à la manière de la scène où Severus Rogue meurt, le thème est modifié par le biais de sons électroacoustiques qui atténuent la sonorité naturelle des violons. Ceci est notamment renforcé par les mots « we never left » qui sous-entendent que bien que Lily ne soit pas présente physiquement dans la vie de son fils, elle l'a vu grandir et ne l'a jamais réellement quitté. Par ailleurs, si dans la version CD, le thème de Lily est interprété par la voix, ce n'est pas le cas dans le film. Il s'agit d'une différence notable, probablement due au fait que Lily Potter est présente physiquement dans la scène. Cependant, l'aspect électroacoustique que possède le thème non chanté est particulièrement important. En effet,

contrairement au thème chanté qui, de par son aspect charnel, signalait la présence de Lily bien qu'on ne puisse pas la voir, Lily est visible physiquement pour la première fois. Comme nous l'avions constaté dans l'analyse de la scène précédente, c'est par le biais de la voix que Lily signalait sa présence. Ici, les effets électroacoustiques prennent la place de la voix et illustrent la position intermédiaire de Lily, qui n'est plus tout à fait humaine et représente ainsi la réalité entre la vie et la mort. Le rôle d'intermédiaire de l'Éternel Féminin tel que définit par Goethe et Platon s'aperçoit ici par le biais des effets électroacoustiques.

2.IV) Lily's Theme, une analyse acoustique

Dans cette partie, nous nous intéressons aux spectrogrammes de la musique des scènes mentionnées précédemment sur un plan acoustique. L'un des buts principaux de ce chapitre est de déterminer sur le plan sonore comment le mixage de la musique renforce nos impressions principales d'un morceau, ce qui nous permet d'expliquer pourquoi certaines associations sont faites à l'entente d'une musique. Par exemple, nous avons affirmé que *Lily's Theme* avait un aspect fantomatique et cotonneux dans la scène de la mort de Severus Rogue. Comment ceci se manifestera-t-il dans le spectrogramme? Au contraire, comment le spectrogramme de la scène de la Pierre de Résurrection sera-t-il en bien des points différents de celui de la scène de Rogue? D'autre part, nos observations vont nous permettre de proposer une nouvelle perspective d'analyse de la musique sur un plan sonore. Ceci aura pour but de comparer différentes musiques afin de mettre en avant leurs similarités sonores et d'établir les éléments d'un environnement sonore spécifiquement lié à un thème narratif. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, Lily incarne le concept de l'Éternel Féminin et l'amour et la mort en demeurent les principales caractéristiques. Ainsi, que peut

révéler un spectrogramme sur ces thèmes?

Cette étude est basée sur les recherches en musique populaire de Lori Burns, en particulier sur les vidéos musicales (*The Truth about Love*) et les tournées (*Funhouse Tour*) de l'artiste américaine P!nk⁷¹. Burns propose un modèle analytique aux divers paramètres (normes et valeurs, espace et temps, etc.) permettant de mettre en avant comment l'alliance entre la musique, le texte et l'image apportent une signification plus profonde à la chanson et définissent ainsi certains mouvements culturels auxquels P!nk (et les artistes de musique populaire en général) s'identifie. Elle analyse également les ondes sonores de différents morceaux afin de souligner d'expliquer l'impact de certains éléments musicaux d'une vidéo donnée. Nous nous intéressons ici à ses recherches et observations d'un point de vue sonore qui semblent tout à fait pertinentes dans le contexte du *Lily's Theme* dans diverses scènes. Nous analyserons tout d'abord la scène de la mort de Severus Rogue pour laquelle nous comparerons le morceau *Snape's Demise* présent dans le CD à la version de ce morceau dans le film, à la suite de quoi nous nous intéresserons aux différentes instances de *Lily's Theme* au cours de la scène de *Snape's Demise*. Ensuite, nous analyserons brièvement la musique du film pour la scène de la Pierre de Résurrection (dans laquelle le thème de Lily est entendu) avant de la comparer à celle de la mort de Severus Rogue afin de voir s'il y a des différences notables entre les deux versions du *Lily's Theme* pouvant renforcer un aspect de l'Éternel Féminin représenté par Lily Potter.

71 Mes analyses se basent sur ses recherches « Video Representations of Power and Desire in P!nk's *The Truth About Love* » et « Spectacle and Intimacy in Live Concert Film : Lyrics, Music, Staging, and Film Mediation in P!nk's *Funhouse Tour* (2009) » (*Music Sound and the Moving Image* 7:2 (2013)).

2.IVa) La mort de Severus Rogue

2.4a) Version CD et version du film

La musique accompagnant la scène de la mort de Severus Rogue dans le film est en bien des points différente de la version offerte par le CD. La version du CD s'intitule *Snape's Demise* et dure 2 minutes et 52 secondes et la scène du film est de 4 minutes et 10 secondes.

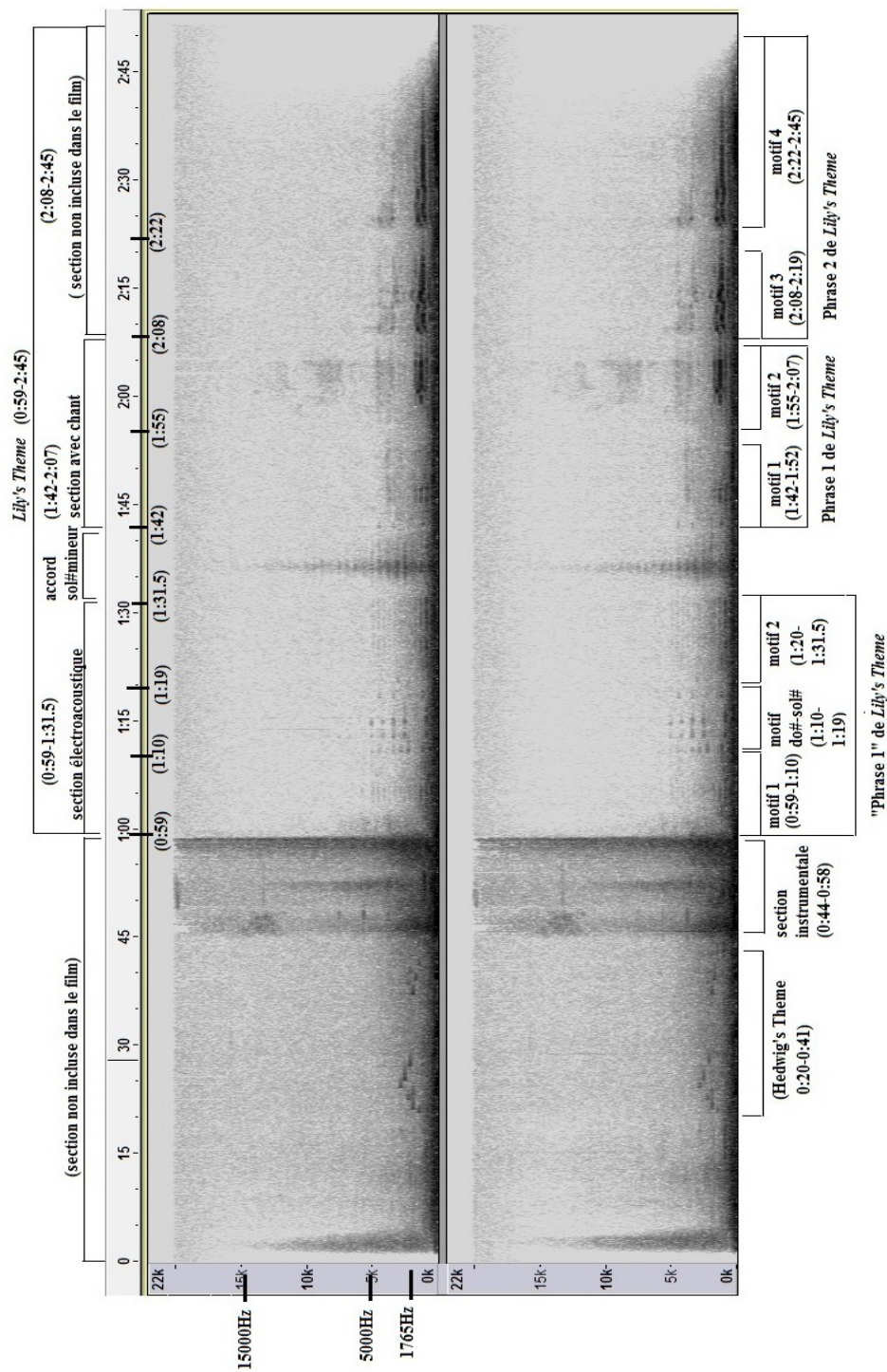
a) *Snape's Demise* (version CD)

Dans *Snape's Demise*, certains éléments musicaux, notamment certains motifs de *Hedwig's Theme* (entendus durant une vingtaine de secondes à partir de 0:20), la section musicale (entre 0:44 et 0:58) juste avant l'introduction de *Lily's Theme* à 0:59, ainsi que la *Phrase 2* de *Lily's Theme* (dès 2:08 jusqu'à 2:45), ne sont pas présents dans la version officielle du film. Ainsi, seule la *Phrase 1* chantée du *Lily's Theme* ainsi que les motifs synthétisés de la *Phrase 1* du thème ont été préservés dans le film.

L'**exemple 2.3A** est un spectrogramme de la version complète (CD) de *Snape's Demise* et nous permet de remarquer la structure du morceau en analysant l'amplitude des différentes fréquences. Les informations principales que nous fournit un spectrogramme sont essentiellement les fréquences (hauteurs), l'amplitude (intensité, volume sonore) et le temps. L'amplitude principalement, se mesure par les couleurs/tons du spectrogramme. Sur les exemples utilisés ici, plus le gris est foncé, plus la musique à ce moment-là est intense. Ainsi, hormis les très basses fréquences tout au long du morceau (en dessous de 2000 Herz notamment) et entre 0:44 et 0:58, l'ensemble de la musique est d'un volume sonore peu intense. Nous pouvons également remarquer la différence en termes d'amplitude entre 1) le tout début de *Snape's Demise* et 0:58, et 2) de 0:59 (lorsque *Lily's Theme* commence) à la fin,

qui nous permet de distinguer les deux principales sections du morceau.

Exemple 2.3A. Version CD (*Snape's Demise* au complet, 2min 52, 22000 Herz)



En effet, pour la première section, les fréquences bien que peu intenses au delà de 2000 Herz, demeurent tout de même bien plus intenses que pour la deuxième section où le halo de gris le plus clair souligne un « vide » au niveau des fréquences au delà de 5000 Herz environ. Nous pouvons déjà conclure qu'il y a un traitement spécial de la musique dans la deuxième section, une volonté de donner à la musique un aspect surnaturel.

De plus, au cours de la deuxième section, un élément en particulier se détache du reste de la musique, le motif 2 de la *Phrase 1* (chanté à 1:55) où les différentes fréquences de la ligne mélodique sont les plus intenses de toutes les interventions du thème jusqu'alors. Il est ainsi possible de penser que ce motif possède une importance particulière dans la scène de la mort de Severus Rogue.

Notons également un travail important de l'environnement sonore d'un point de vue du mixage. Tout d'abord, le « vide » sonore de la section 2 au niveau des hautes fréquences est le produit d'un usage important d'*EQ* dans le mixage du morceau. L'*EQ* (equalization) est utilisé afin de supprimer ou d'atténuer certaines fréquences lors du mixage afin de contrôler le timbre. Ici, le spectrogramme montre clairement que les hautes fréquences ont été supprimées. Ainsi, c'est par la suppression des hautes fréquences au profit des basses fréquences, réduisant ainsi la richesse sonore, que le morceau possède une aura sombre et mystérieuse.

Ensuite, notons l'usage particulièrement important de *reverb* dans le mixage du morceau. On peut aisément distinguer son usage en regardant les fins de phrases et motifs notamment vers 2:08, 2:22 et 2:45. Ces fins semblent en effet avoir été allongées et on remarque de même une absence claire d'attaques signalant le début de la phrase suivante. Bien que chaque phrase se distingue clairement des autres, le *reverb* les lie pourtant, donnant

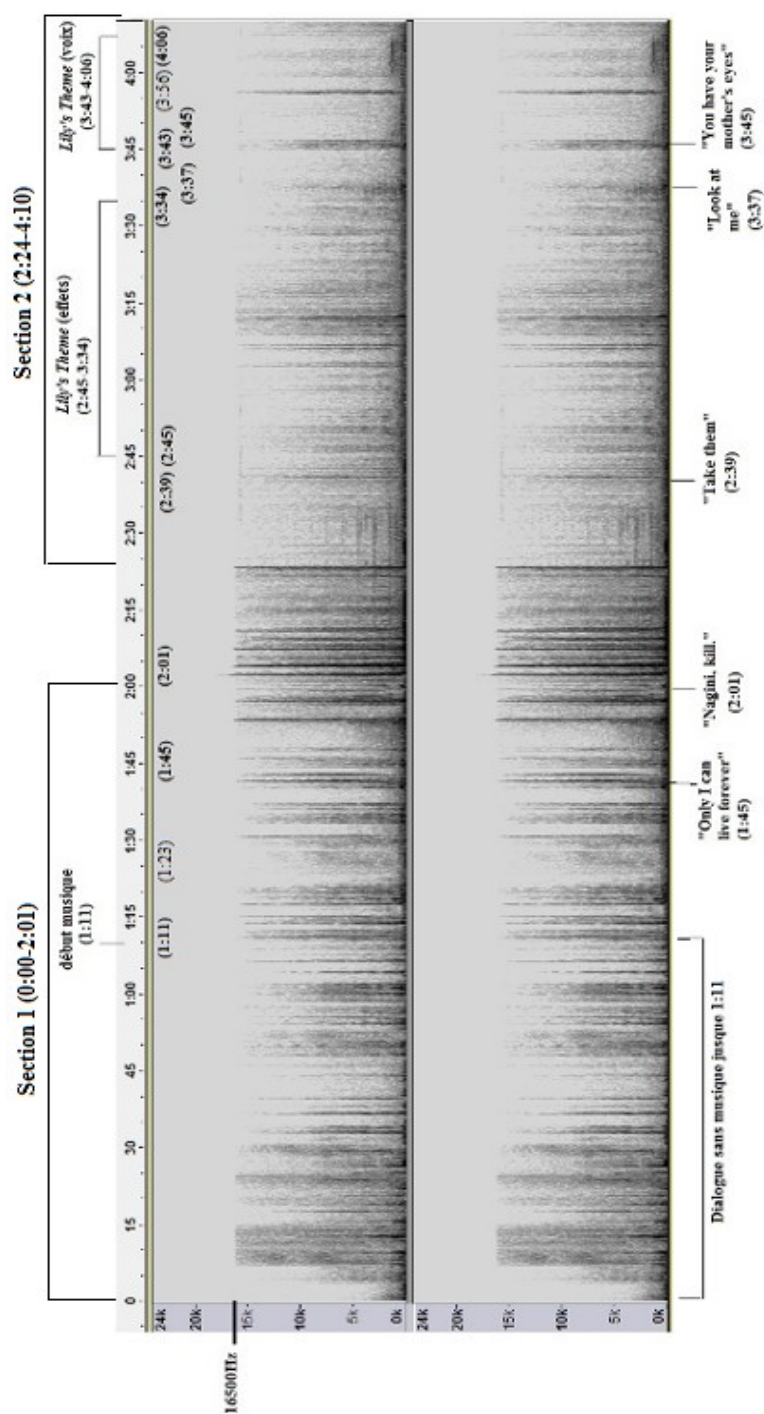
à la musique une sorte de halo sonore porté par les échos de la voix ininterrompus. Par ailleurs, par l'usage de *reverb*, la ligne mélodique de la voix semble se mêler au reste des instruments en début et fin de phrase. Ainsi, en début de phrase, la voix semble sortir progressivement du reste de l'ensemble instrumental qui la supporte et semble surgir de nulle part par le manque d'attaques avant de se fondre progressivement à l'accompagnement par l'usage d'un long *reverb*. Le *reverb* confère ainsi à l'ensemble du morceau un aspect cotonneux qui renforce le côté éthéré et fantomatique du thème dans *Snape's Demise*. Ces différents effets sur la voix confèrent à la musique un aspect céleste, venant d'outre-tombe

a.2) Version du film

L'**exemple 2.3B**, est un spectrogramme de la scène de la mort de Severus Rogue où sont également inclus les dialogues. A l'image de la structure de *Snape's Demise*, la version du film est en deux sections séparées par les quelques secondes de grandes intensités autour de 2:00. Au cours de la scène, 2:00 représente le moment où Nagini, le serpent de Voldemort, s'attaque à Rogue dans le but de le tuer. Chaque ligne verticale de grande intensité (après 2:00) représente ainsi chaque fois où le serpent se jette sur lui pour le mordre. De même, la majorité des lignes verticales allant de basses à hautes fréquences signalent la prise de parole d'un des personnages au cours de la scène. En effet, l'opacité et la verticalité de ces lignes sont une illustration typique du son de la voix sur un spectrogramme, alors que les lignes mélodiques sont au contraire illustrée de manière horizontale. Ainsi, bien que la musique ne soit que peu visible dans ce spectrogramme en raison de l'abondance de dialogues (allant jusqu'à 16500 Herz), les différentes lignes horizontales au niveau des basses et moyennes fréquences nous permettent tout de même de les distinguer quelque peu (elles seront plus

visibles dans les plans moins larges ci-dessous).

Exemple 2.3B – Mort de Rogue, Version du Film, (scène au complet, 4min10,
compression à 16500Herz)



La première section est essentiellement constituée d'un dialogue entre Voldemort et Severus Rogue que seul un son de percussion vient troubler de temps à autre. Avant que la musique n'entre à 1:11 par un grondement des instruments graves de l'orchestre, on peut déjà noter un certain vide sonore entre les différentes prises de paroles. Lorsque la musique enchaîne sur un ostinato joué par un instrument à vent à 1:23, cette absence d'intensité se dissipe pour laisser place à quelques lignes horizontales qui nous permettent de voir la présence de la musique entre les dialogues. De plus, la musique souligne ce qui est en train de se passer dans la scène. En effet, à ce moment, Voldemort fait comprendre à Rogue qu'il va le tuer. De même, la présence de davantage de hautes fréquences dans cette section que dans la suivante confère à la scène un ton alarmiste. Alors que Voldemort déclare « Only I can live forever » à 1:45, l'orchestre se réduit à un cluster allant de plus en plus aigu qui se remarque particulièrement sur le spectrogramme avant que le serpent n'attaque à 2:01. La musique ici n'est alors pas la même que dans *Snape's Demise*.

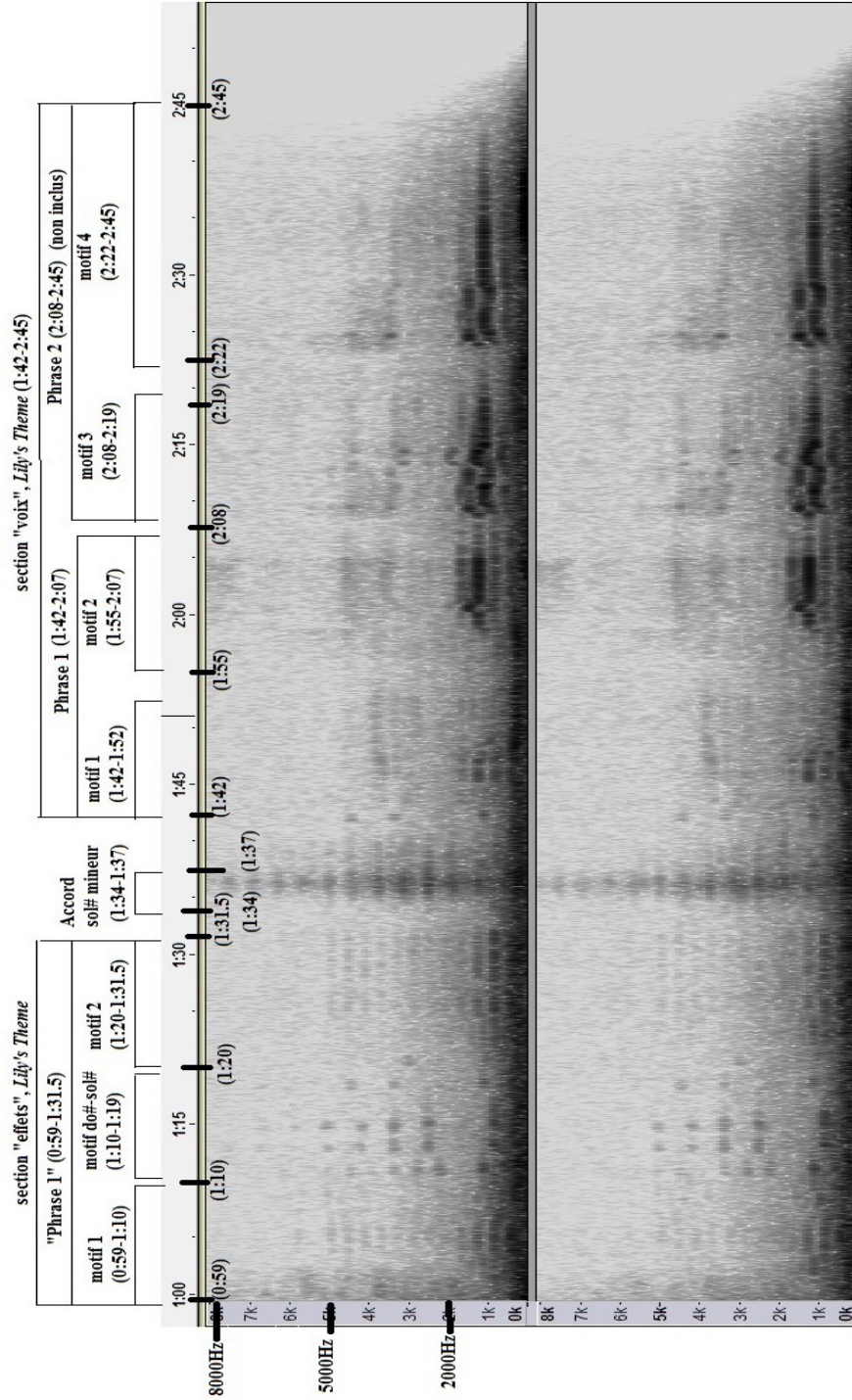
La deuxième section se démarque principalement par une intensité plus faible des fréquences lors des dialogues, notamment car il s'agit souvent de lourdes respirations. Après l'attaque, Harry et ses amis viennent voir Rogue alors que celui-ci meurt. La différence notable d'intensité souligne particulièrement la gravité du moment et rappelle l'aspect cotonneux et éthéré provoqué par le mixage retrouvé dans *Snape's Demise* (version CD, revoir **exemple 2.3A**). *Lily's Theme* est quant à lui entendu tout au long de la deuxième section (après 2:00) et comble les moments où aucun des personnages ne parle. Il est intéressant de souligner que la *Phrase 1* synthétisée du thème (visible en **exemple 2.5B**, dont nous parlerons plus longuement plus bas) n'est pas de la même longueur que dans *Snape's Demise* sur le CD, alors que la partie chantée demeure inchangée. En effet, le motif de quinte

juste do#-sol#-sol# entendu après le motif 1 de la Phrase 1 est ré-entendu dans le film après le motif 2, ce qui n'est pas le cas dans la version CD. Cependant, l'un des éléments les plus remarquables de cette deuxième section se trouve au moment où Rogue déclare « Look at me, you have your mother's eyes » à 3:37 puis à 3:45. « Look at me » est prononcé pendant que l'accord de sol#mineur est joué par les cordes et « you have your mother's eyes » quelques secondes après que le motif 1 de la *Phrase 1* de *Lily's Theme* soit chanté. Ces deux prises de paroles se distinguent par les lignes verticales à 3:37 et à 3:45. La dernière ligne verticale, à 3:56, illustre le dernier soupir de Rogue avant qu'il ne meure. Entre ces trois lignes verticales, notons qu'il y a un moment de faible intensité où la *Phrase 1* de *Lily's Theme* est chantée. Le motif 1 est entendu entre ces trois lignes, alors que le motif 2 intervient juste après le dernier souffle de Rogue. Cette distinction nous permet de mettre en avant l'importance de ce passage musical et narratif et de considérer la partie chantée comme cruciale dans cette scène. A l'inverse, le passage électroacoustique du thème entre 2:45 et 3:34 est très peu visible, étant camouflé par les dialogues agités. Son absence visuelle correspond possiblement ainsi au côté insidieux de la mort qui s'infiltré.

b) *Lily's Theme*

L'**exemple 2.4A** est un spectrogramme de la seconde section de *Snape's Demise* (CD) sur un plan réduit. Le spectrogramme illustre la partie où *Lily's Theme* est entendu et où la fréquence la plus haute est de 8000 Herz. Cela nous permet de voir la différence d'intensité entre les fréquences basses à médiums afin d'avoir une idée plus précise de la musique, mais aussi de nous concentrer principalement sur les différentes versions de la *Phrase 1* de *Lily's Theme*.

Exemple 2.4A. *Snape's Demise* (Version CD, *Lily's Theme* (0:59-2:45), 8000 Herz)



À première vue, il y a une distinction claire entre deux sections, séparées par l'accord de sol# mineur (de 1:34 à 1:37) joué par les cordes. La première section (de 0:59 à 1:31.5) semble plus pointilliste, notamment par le motif de quinte do#-sol#-sol# (reconnaisable entre 1:10 et 1:19); de plus, les différents motifs de la *Phrase 1* dont la sonorité naturelle a été modifiée, leur donnant cette texture électronique, ont des fréquences particulièrement linéaires et fines, signalant leur sonorité transformée. En effet, si on compare le motif 1 modifié de la phrase 1 à l'accord de sol# mineur joué par les cordes de 1:34 à 1:37, on remarque une différence notable dans la présentation de ces lignes mélodiques. Ainsi, les motifs 1 (0:59-1:10) et 2 (1:20-1:31.5) possèdent différentes fréquences aux lignes horizontales particulièrement droites, alors qu'au contraire, le son des cordes (de 1:34 à 1:37) présente des ondulations au niveau de ses fréquences qui signalent l'usage de vibrato. Nous observons donc un contraste entre les lignes très droites, fines et précises indiquant l'usage d'effets modifiant les qualités naturelles sonores de la phrase 1, et entre les timbres non modifiés de l'orchestre.

De même, la section « effets » possède une aura de « vide » différente de la section « voix », notamment par un usage moins fort de *reverb* au cours de la section. Cette différence en terme d'acoustique, ainsi que la dénaturation et les effets rajoutés aux motifs de la section « effets », confère un air plus sinistre et surnaturel à la musique, le vide sonore traduisant possiblement la mort proche de Severus Rogue. Au contraire, l'usage de *reverb* et l'aspect charnel de la voix remplissent davantage l'environnement sonore et donnent un aspect comateux et engourdi à la musique. Ceci peut ainsi être interprété comme le signe de la présence de Lily par le chant, emplissant l'espace sonore de sa présence. La deuxième instance du *Lily's Theme* se trouve juste après l'accord de sol# mineur (à 1:34). La première

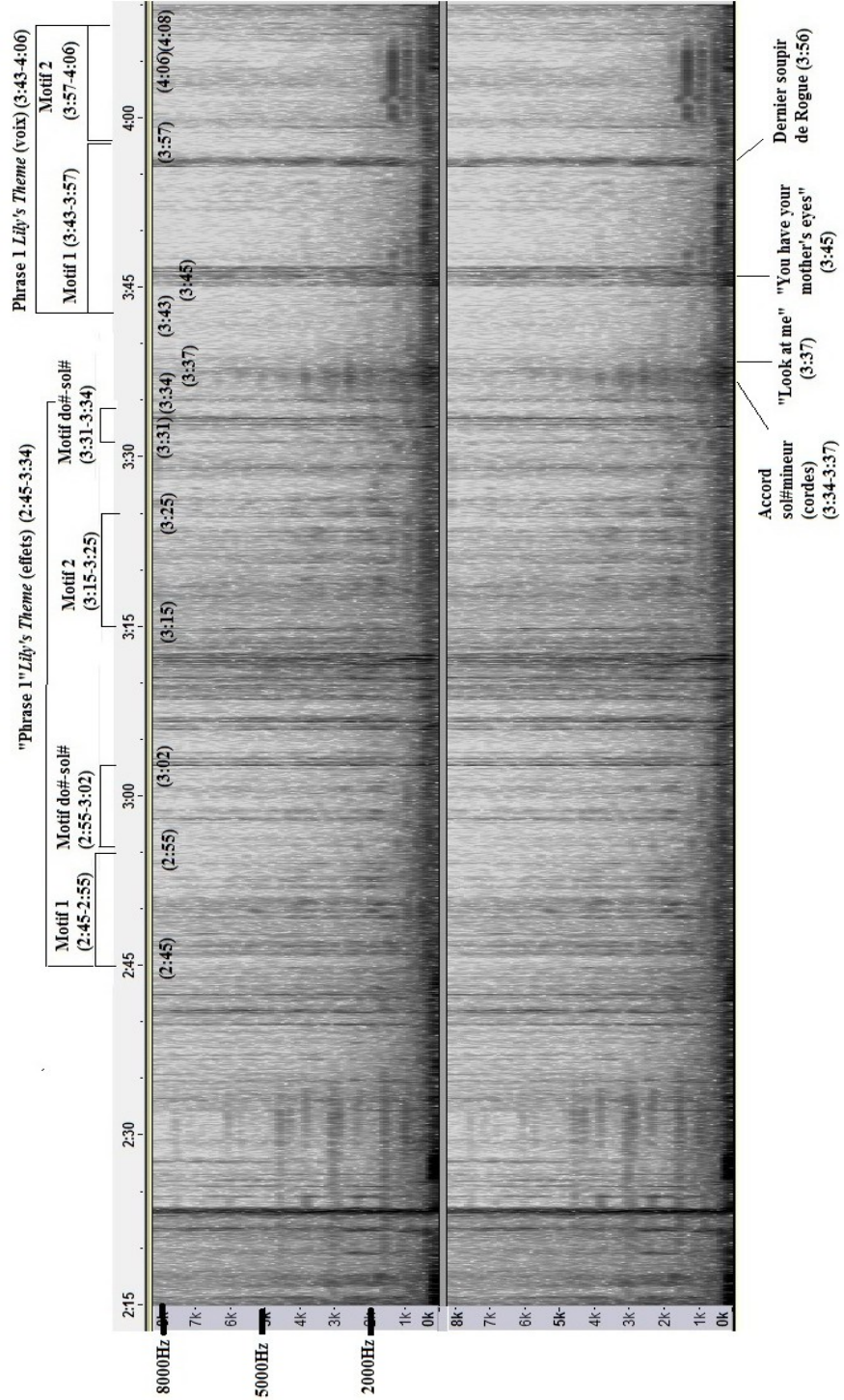
différence que nous pouvons noter se trouve dans l'opacité présente entre les différentes fréquences de la ligne vocale, une opacité qui était absente au cours de la première section du thème. Comme nous l'avons précédemment mentionné, cette opacité des fréquences dans un spectrogramme suggère la présence d'un chant.

De même, contrairement à la première section, la musique est légèrement plus intense au niveau des fréquences médium : les différentes fréquences présentent des ondulations et entre les différents motifs de la phrase 1, et les fréquences sont moins intenses. Ceci illustre la sonorité naturelle de la voix alors qu'elle s'évapore après avoir chanté sa ligne mélodique. De plus, comme nous l'avons remarqué précédemment, le motif 2 (1:55-2:07) chanté est mis en avant ici. En effet, le moment d'intensité le plus fort de la musique se trouve dans les harmoniques de la voix du *motif 2*. Cette forte intensité a été volontairement retravaillée afin de donner à la voix un côté angélique et une présence importante. Comme nous le verrons plus bas, ce motif est entendu au moment où Rogue expire pour la dernière fois.

Les éléments électroacoustiques de la première section du thème illustrent l'autre monde d'où Lily vient tandis que leur disparition renforce la présence de Lily dans cet environnement intermédiaire typique de l'Éternel Féminin. Les effets électroacoustiques, lorsqu'ils enrichissent la texture sonore de *Lily's Theme*, représentent le marqueur sonore de la mort, et plus particulièrement, dans le cas de Lily, de sa position ambiguë entre le monde des vivants et le monde des morts. Les effets sur la voix (notamment le *reverb*) soulignent l'incarnation angélique de Lily, nous confirmant possiblement le paradoxe du personnage de Lily Potter, ses caractéristiques de l'Éternel Féminin, et sa présence spirituelle.

L'**exemple 2.4B** est un spectrogramme de *Lily's Theme* dans la version du film.

Exemple 2.4B. Mort de Rogue, Version du film (*Lily's Theme*, 2:45-4:06, 8000 Herz)



Jusqu'à 2:45, la musique est essentiellement constituée de notes tenues, étant principalement les notes pédales de do# et sol# faisant partie du thème original, introduisant *Lily's Theme*. Comme nous l'avions constaté précédemment, la section électroacoustique est dissimulée derrière les fréquences plus intenses issues des dialogues et respirations des personnages. Seul le *motif 2* entre 3:15 et 3:25 se distingue par l'aspect pointilliste de la mélodie dont l'intensité est plus forte que le reste aux environs de 5000Herz. La déclaration de Rogue « Look at me » intervient à la fin de l'accord de sol# mineur à 3:37. L'accord est particulièrement visible et est entendu après quelques secondes de silence, où le spectateur s'attend à ce que Rogue meure. Ceci se traduit comme un moment de lucidité de la part de Rogue et souligne qu'un événement important va se produire. Et en effet, quelques secondes plus tard, à 3:43, le thème de Lily est chanté, son intensité toute aussi forte que les mots prononcés à 3:45, « you have your mother's eyes ». Ceci représente la matérialisation de Lily, notamment renforcée par les faibles intensités entre « look at me » et « you have your mother's eyes » que nous avons déjà relevés. La présence de la voix dans le *motif 1* est le seul élément sonore remplissant cet espace sonore et lui procure une importance capitale. De plus, le *motif 2* de la *Phrase 1* quelques secondes après le dernier souffle de Rogue à 3:56 est particulièrement intense, notamment au niveau de la dernière note tenue par la voix. Nous pouvons également remarquer de nouveau l'usage de *reverb* sur le motif. De même, à la manière du motif 2 de *Snape's Demise* sur le CD, les harmoniques de la voix sont intensifiées, soulignant l'aspect angélique de la voix et signalant le départ de Rogue vers un autre monde, accompagné par Lily.

Ainsi, au cours de la scène de la mort de Severus Rogue, malgré une structure légèrement différente, la sonorité de la musique est restée la même de la version CD à la

version du film. Par l'étude des spectrogrammes de la scène et du morceau *Snape's Demise*, la présence de Lily est clairement indiquée par le travail sur la voix et la musique (usage d'*EQ* pour donner une couleur sombre associé à l'au-delà, usage de *reverb* donnant un aspect céleste et fantomatique à la voix). Nous pouvons de cette façon considérer que le mixage est ici utilisé afin que la musique soit associée au monde des Morts, et donc du thème narratif de la mort (et non pas de l'amour).

2.IVb) La Pierre de Résurrection et comparaison

Dans cette section nous analyserons les spectrogrammes de la musique de la scène de la Pierre de Résurrection ainsi que du morceau enregistré sur le CD (*The Resurrection Stone*). Nous comparerons nos analyses à celles de la scène de la mort de Severus Rogue afin de voir si elles peuvent nous permettre de mieux comprendre l'impact de *Lily's Theme* au cours de la scène. Nous analyserons ici la musique accompagnant la scène de la Pierre de Résurrection dans le film. A l'inverse de *Snape's Demise* (version CD) et de la version sonore du film de la scène de la mort de Severus Rogue, où *Lily's Theme* n'était différent que d'un point de vue structurel (ajout ou suppression de phrases et motifs) et où la musique était orchestrée de la même manière, dans le cas de la scène de la Pierre de Résurrection, la musique du film se distingue de façon importante de *The Resurrection Stone* (version CD) par l'orchestration.

2.4a) *The Resurrection Stone* et *Snape's Demise* (versions CD)

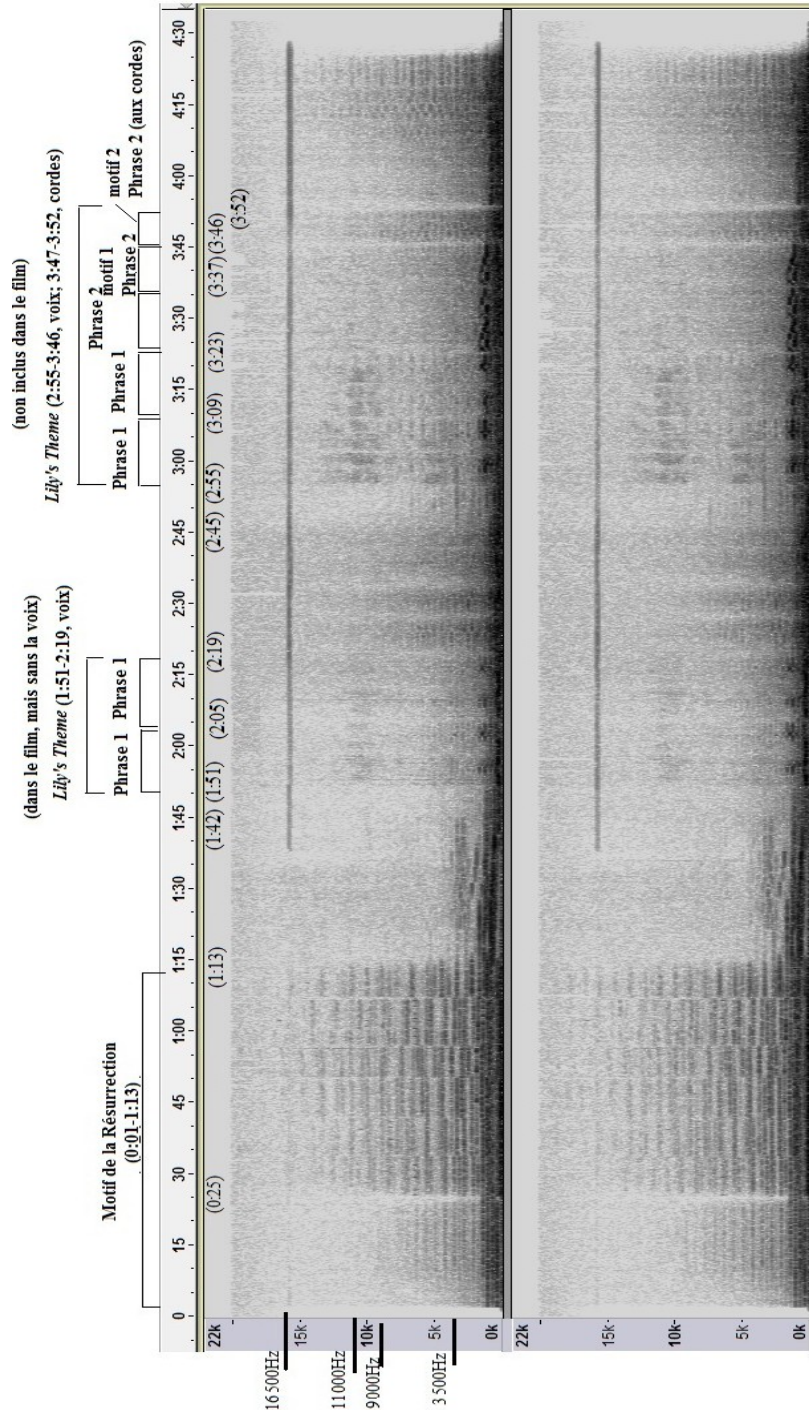
Le morceau du CD s'intitulant *The Resurrection Stone* dure 4 minutes et 33 secondes et présente deux instances de *Lily's Theme* à la voix : (1) de 1:42 à 2:19 (la mélodie commençant à 1:52) dont seule la *Phrase 1* du thème est répétée deux fois et est celle reprise dans le film et (2) de 2:55 à 3:52 où le thème au complet est joué de façon fragmentée –la

Phrase 1 est répétée deux fois tout d'abord puis la *Phrase 2* l'est également. Dans la version du film, l'orchestration de l'accompagnement demeure la même mais le thème principal n'est pas chanté.

L'**exemple 2.5A** est un spectrogramme de *The Resurrection Stone* au complet. De 0:01 à 1:13 se trouve le motif de la Résurrection dont la ligne mélodique et les différentes pauses entre les phrases de la mélodie sont clairement visibles sur le spectrogramme. A 0:25, l'intensité augmente fortement ainsi que le nombre de fréquences (passant de 9000Herz à 16500Herz), à cause de l'entrée du glockenspiel dans l'instrumentation. Les différentes fréquences sont clairement visibles et rappellent celles du passage instrumental de 1:34 à 1:37 dans *Snape's Demise* (**exemple 2.3A** ci-dessus), montrant ainsi la sonorité naturelle des instruments. A l'inverse, quelques secondes avant 1:42 dans *The Resurrection Stone*, lorsque l'accompagnement de *Lily's Theme* fait son entrée, et jusque 1:51, lorsque le thème chanté commence, on remarque un « vide » au niveau des fréquences au-delà de 3500Herz. Le thème de Lily chanté est entendu ensuite entre 1:51 et 2:19, puis de 2:45 à 3:46. La première instance du thème présente nettement moins d'intensité dans les moyennes et hautes fréquences (l'accompagnement est alors essentiellement des notes tenues aux violoncelles et la mélodie est doublée par un violon en pizzicato) que la deuxième instance du thème de 2:55 à 3:23, mais est plus intense que de 3:24 à 3:46. Le thème est repris par les cordes seulement entre 3:47 et 3:52 et la différence de sonorité se remarque dans le spectrogramme par une claire distinction au niveau de l'intensité.

Nous pouvons déjà faire quelques observations au niveau du mixage en regardant le spectrogramme de *The Resurrection Stone* en **2.5A**, notamment lorsque comparé à celui de *Snape's Demise* (**exemple 2.3A** ci-dessus).

Exemple 2.5A- *The Resurrection Stone* (Version CD au complet, 4m33, 22000 Herz)

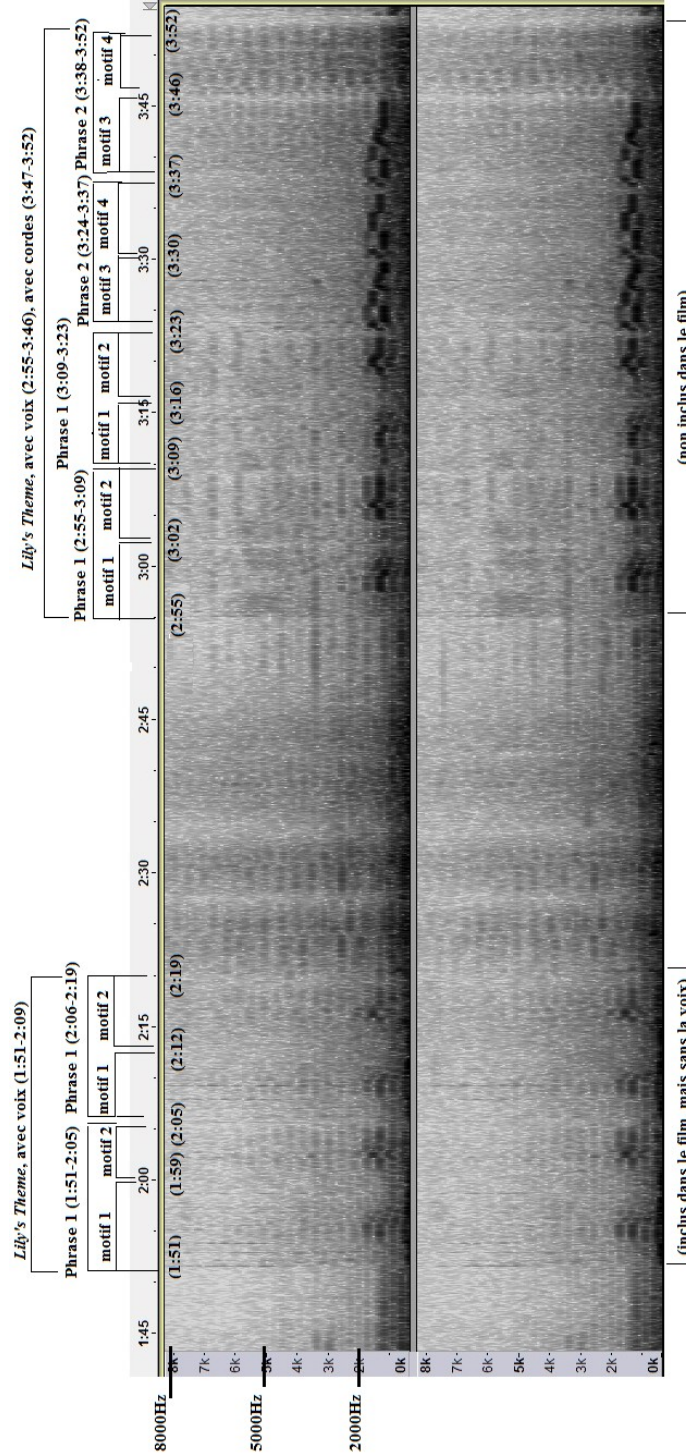


La première différence notable se trouve au niveau de l'intensité. L'utilisation d'*EQ* se remarque particulièrement dans *Snape's Demise* par l'absence d'intensité dans les hautes fréquences, indiquant clairement une volonté d'assombrir et de mystifier *Lily's Theme* à ce moment-là. De même, l'abondance du *reverb* sur *Lily's Theme* se remarque par des phrases rallongées qui semblent se fondre les unes aux autres, enlevant ainsi toute notion d'attaques et donc de sonorité naturelle à un début de phrase (**exemple 2.4A**). Ainsi, dans *Snape's Demise*, *Lily's Theme* a été mixé pour illustrer le passage de la vie à la mort par l'aspect cotonneux de la musique.

Ceci n'est pas le cas pour *The Resurrection Stone*. En effet, bien qu'il n'y ait pas beaucoup plus d'intensité au niveau des hautes fréquences, il y a tout de même une différence notable entre *Snape's Demise* et *The Resurrection Stone*, montrant ainsi clairement un mixage plus naturel (moins d'*EQ*) de la sonorité de la voix et de l'accompagnement. De même, le *reverb* est moins important dans *The Resurrection Stone*, comme nous pouvons le remarquer de 1:51 à 2:19, visible sur l'**exemple 2.5B**. Les mouvements de la mélodie sont plus clairement visible et les phrases semblent plus courtes. De la même manière, notons la présence de souffle qui était un élément important de la voix abordé par Brophy, qui est nettement plus audible dans *The Resurrection Stone* que dans *Snape's Demise* à cause d'un *reverb* plus léger. Ainsi, que le thème soit chanté ou non, c'est la différence importante en terme de mixage qui distingue *Snape's Demise* de *The Resurrection Stone*.

Le rôle de la voix a donc un impact voulu dans *Snape's Demise*, alors qu'il n'est pas un élément déterminant dans *The Resurrection Stone*. Dans le premier, *Lily's Theme* avait pour but de souligner le passage mystique de la vie à la mort, et la présence de Lily en tant que fantôme.

Exemple 2.5B. Version CD (*The Resurrection Stone*, passage de *Lily's Theme* 1:45-3:55, 8000Herz)



Au contraire, dans le second, Lily Potter est présente dans la scène, et la présence de hautes fréquences et un usage de *reverb* moins important dans le mixage caractérisent son apparition physique. Sa présence est ainsi plus forte et entoure Harry. Ces différences nous permettent ainsi de mieux distinguer le rôle dramatique de *Lily's Theme* au cours de ces deux scènes.

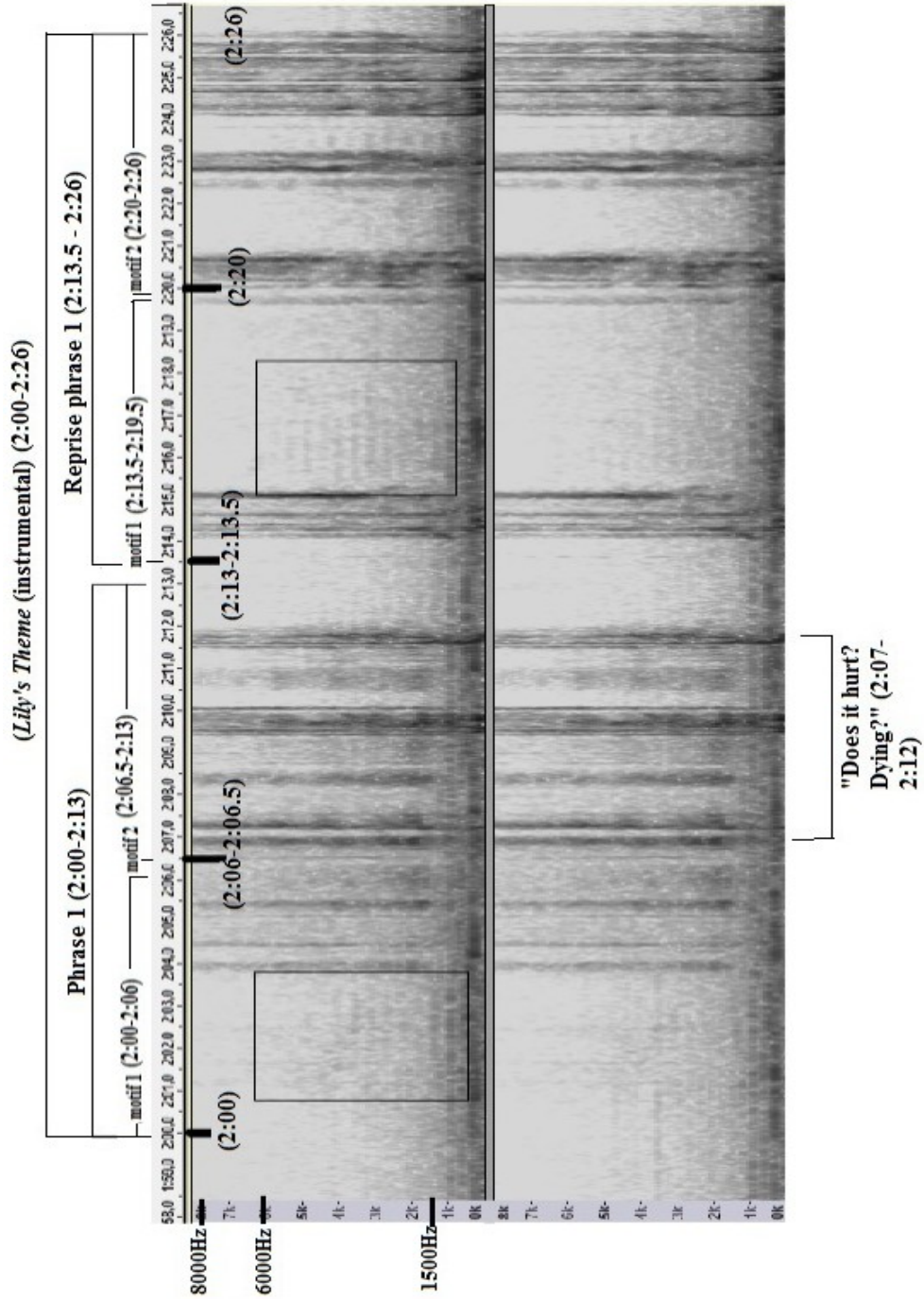
Certains harmoniques naturels de la voix et des instruments l'accompagnant ont été en quelque sorte gommés lors du mixage dans *Snape's Demise*, provoquant ainsi une toute autre ambiance sonore et donc un effet dramatique plus mystérieux et solennel. Dans le cas de *The Resurrection Stone*, ces effets de mixage n'ont pas été aussi forts, permettant au son d'avoir une richesse plus naturelle tout à fait en parallèle à la présence physique de Lily Potter dans la scène. Cependant, la présence de la voix et les quelques effets donnent toujours une impression d'un être mystique, même si cela est moins fort que dans *Snape's Demise*. La musique des scènes, l'une ayant un thème à la voix, et l'autre non, pourrait-elle nous permettre de mieux distinguer l'impact narratif du thème sur les scènes?

2.4b) La scène de la Pierre de Résurrection et la scène de la mort de Severus Rogue (film)

La présence de dialogues au cours de la scène ne semble pas être la raison pour laquelle la mélodie principale du thème n'est pas chantée, ceci n'étant en effet pas un problème lors de la scène de la mort de Severus Rogue. Ainsi, comme nous l'avons vu, le fait que le personnage de Lily Potter elle-même soit présente dans la scène explique l'absence du thème chanté au cours de la scène, *Lily's Theme* soulignant ainsi l'apparition physique de Lily.

L'**exemple 2.6** est un spectrogramme du passage de *Lily's Theme* dans la scène filmique de la Pierre de la Résurrection.

Exemple 2.6 – Film, *The Resurrection Stone (Lily's Theme)* 1:52-2:18, 8000Herz)



Tout d'abord, la différence de mixage observée entre *The Resurrection Stone* et *Snape's Demise* sur CD se remarque également entre les deux scènes correspondantes dans le film. En effet, l'usage de *reverb* reste dominant au cours de la scène filmique de la mort de Severus Rogue (**exemple 2.4B** ci-dessus) et nous pouvons noter qu'il est presque impossible de distinguer les mouvements de la mélodie chantée au delà de 2000Herz. Les seuls mouvements mélodiques clairs se trouvent en fait dans les basses fréquences (autour de 1000Herz), notamment de 3:46 à 3:49 et de 3:59,5 à 4:08. Au contraire, le passage mélodique de *Lily's Theme* dans la scène filmique de la Pierre de Résurrection, en **exemple 2.6**, se remarque nettement plus et nous pouvons aisément distinguer les mouvements mélodiques jusque 6000Herz environ. Les mouvements mélodiques en basses fréquences sont également plus denses (jusque 1500 Herz environ), indiquant une richesse sonore moins retravaillée lors du mixage. En terme de précision cependant, les basses fréquences de la scène de la mort de Rogue sont plus intenses et particulièrement plus visibles (du point de vue des harmoniques et du mouvement mélodique) que l'autre scène, rappelant ainsi la volonté de faire de la scène un moment solennel lié au passage de la vie à la mort de Rogue.

Par ailleurs, entre les deux phrases chantées du thème de *Lily's Theme* dans la scène de la mort de Rogue (**exemple 2.4B**), (la *Phrase 1* commençant à 3 :43.5 et la *Phrase 2* à 3:57), il n'y a aucune pause sonore. En effet, le *reverb* continue encore de faire résonner la dernière note chantée de la *Phrase 1* alors que la *Phrase 2* commence. L'usage de *reverb* se remarque également particulièrement entre 3:59,5 et 4:08 où la ligne mélodique illustre clairement une intensité s'amointrissant petit à petit avant de se fondre dans l'accompagnement. Il y a également un manque d'attaques, comme c'était déjà le cas dans *Snape's Demise*. S'il y a un usage de *reverb* clair à l'écoute de la scène de la Pierre de Résurrection, ceci est cependant

moins prononcé lorsque l'on regarde le spectrogramme de la scène. Les phrases mélodiques (accompagnement et ligne principale) présentent des attaques plus claires avec un *reverb* plus doux que pour la scène de la mort de Rogue. L'usage commun de l'importance du *reverb* nous signale ainsi la présence d'un être mort, mais le fait qu'il y en ait moins lors de la scène de la Pierre de Résurrection nous confirme ainsi le fait que par la présence de Lily, la musique se doit d'être plus enveloppante et chaleureuse que mystique.

Enfin, il est intéressant de distinguer l'usage d'*EQ* pour ces deux scènes. Si l'on observe le spectrogramme de la scène de la mort de Rogue, les fréquences les plus hautes atteignent environ 10000 Herz, alors que pour la scène de la Pierre de Résurrection, elles n'atteignent que 7000Herz. En effet, lorsque l'on entend *Lily's Theme* lors de la scène de la Pierre de Résurrection, la musique semble bien moins présente dans l'environnement sonore que dans la scène de la mort de Rogue. De même, nous pouvons désormais considérer l'absence de détails dans la ligne mélodique sur le spectrogramme de la scène de la mort de Rogue par la présence de la voix. Comme nous avons pu le voir dans la première partie de cette analyse, la partie électroacoustique de *Lily's Theme* dans *Snape's Demise* (**exemple 2.4A**) se distinguait clairement des lignes mélodiques à la voix par une précision de ses mouvements mélodiques (ligne verticale droite, indication d'un manque de vibrato naturel, etc.). La voix se fondait davantage dans la masse sonore que les autres instruments et s'étalait sur davantage de fréquences. Ceci confirme ainsi l'importance dramatique de *Lily's Theme* au cours de la scène de Rogue et la différencie foncièrement de la scène de la Pierre de Résurrection. L'alliance de *reverb* et de la voix procure un effet cotonneux à la musique et qui renforce sa présence dans la scène filmique de la mort de Rogue, captant davantage l'attention de l'audio-spectateur. Ceci a pour effet de renforcer l'importance dramatique de la musique au cours de la scène et

peut nous faire considérer qu'il s'agit alors de musique diégétique. Au contraire, l'absence de voix dans la scène de la Pierre de Résurrection distance l'audio-spectateur de l'action et confirme la présence physique de Lily de façon douce.

L'analyse de spectrogrammes s'est avérée utile pour comprendre pourquoi certaines associations sont faites à l'écoute des thèmes à l'étude. Dans le cas de *Lily's Theme*, ceci se fait par le mixage et les effets rajoutés à la musique. L'abondance de *reverb* -gommant les attaques et liant les phrases les unes aux autres comme si la personne chantant alors n'a pas besoin de respirer- et d'*EQ* sont des éléments sonores nous permettant de qualifier le thème de Lily : musique d'outre-tombe, musique d'une présence fantomatique, etc. La présence de la voix renforce également l'aspect intermédiaire de l'Éternel Féminin, mais ce sont bien les effets lui ayant été ajoutés qui produisent ces associations. En d'autre terme, l'usage d'effets sur la musique de la scène de Rogue nous explique pourquoi ces adjectifs nous viennent à l'esprit en entendant *Lily's Theme*. Le mixage et la voix fantomatique deviennent ainsi les marqueurs sonores du thème narratif de la Mort dans la *Partie II*. Au contraire, dans la scène de la Pierre de Résurrection, le mixage plus doux, ainsi que l'accompagnement se veut distinctif du thème narratif de l'amour et de l'aspect maternelle de Marie Gloriosa et de l'Éternel Féminin.

2.V) Problématique : entre diégétique et non-diégétique

Lorsque l'on aborde la question du rôle de la musique dans la narration d'un film, une question centrale touche à la distinction entre musique diégétique et non-diégétique. Le consensus général concernant la musique diégétique est qu'elle fait partie inhérente de la

scène, que la source de la musique soit à l'écran ou non, ou même audible. Heldt déclare « Music need not to be audible to take lay claim to diegetic presence. It can be shown to take place without giving us access to the sound itself (a musician seen to be playing through a window for example) »⁷². La voix des personnages, les sons provenant d'objets (par exemple la radio) ou d'instruments sont perçus comme des sons réels de l'histoire que les personnages eux-mêmes entendent et sont considérés comme des sons sources. Au contraire, la musique non-diégétique est plus communément la bande sonore composée pour l'image et demeure ainsi externe à la scène, faisant figure de commentaire ou y conférant une ambiance. La distinction demeure cependant floue au sens où la musique non-diégétique, bien que non présente « physiquement » dans la scène fait tout de même partie de l'action et apporte des éléments narratifs à la scène, enrichissant l'histoire racontée au spectateur. Annabelle Cohen affirme ainsi que :

At the interface of the diegetic and non-diegetic worlds, the use of music in (...) film situation is paradoxical. To escape the paradox, the analysis of the acoustical information must be regarded as a preattentive step that leads the listener to inferences consistent within the diegetic world of the film. From moment to moment, the audience member extracts information from non-diegetic sources to generate the emotional information he or she needs to make a coherent story in the diegesis.⁷³

Alexandre Desplat affirme dans le même ordre d'idée : « I always seek a vibration between the music and the image. It's an intimate relationship which makes the music a necessity, and not only an embellishment — a good balance between fiction and function. »⁷⁴

Dans le cas présent, *Lily's Theme* soulève une question intéressante quant à sa nature narrative. Sa musique étant composée pour le film, il semblerait tout d'abord qu'elle possède

⁷² Guido Heldt, *Music and Levels of Narration in Film* (Bristol : Intellect, 2013), 69-70.

⁷³ A. J. Cohen, « Film music : Perspectives from Cognitive Psychology », dans *Music and Cinema*, (Hanover, NH : Wesleyan University Press, 2000), 254.

⁷⁴ « Interview and Video of Composer Alexandre Desplat, Discusses “Lily’s Theme” and “Hedwig’s Theme” in “Deathly Hallows: Part 2” », par Warner Bros., *the-leaky-cauldron.org*, 6 juillet 2011.

une fonction non-diégétique. Sa première apparition introduit en effet le film et ne possède à ce moment là aucune signification narrative distincte. De plus, au cours des autres scènes, la voix ne provient pas d'un personnage que l'on peut voir à l'écran (hormis la scène où Lily Potter se matérialise devant Harry) et l'accompagnement orchestral n'a pas de source physique (tel une radio ou un instrument visible). Heldt nomme une telle musique ambiguë « would-be-diegetic music » et qu'il qualifie ainsi : « music that does not have a diegetic source, but that we can imagine *could* occur in the diegesis at this point »⁷⁵. Ce nouveau concept nous permet ainsi de considérer la possibilité que *Lily's Theme* soit également diégétique. Comme nous l'avons déjà souligné, pour le compositeur Lily est un personnage du film se manifestant au travers de sa musique. Cependant, l'apparition du thème signifie-t-elle forcément la présence de Lily dans chaque scène? Et si c'est le cas, la musique devient-elle nécessairement diégétique? Comme je le propose dans **la table 2.4**, *Lily's Theme* joue un rôle diégétique dans deux scènes seulement, lors de la mort de Severus Rogue et de Voldemort.

Table 2.4- *Lily's Theme*, diégétique vs non-diégétique

Scènes	Introduction	Fuite de Gringotts	Mort de Severus	Pierre de Résurrection	Mort de Voldemort
Diégétique vs non-diégétique	Musique non-diégétique	Musique non-diégétique	Musique diégétique	Musique non-diégétique	Musique diégétique
Chant	Chant	Pas de chant	Chant	Pas de chant	Chant

Le seul point commun entre ces deux scènes est le thème à la voix. Bien qu'on entende également la voix dans la scène d'ouverture, celle-ci demeure cependant non-diégétique de par sa fonction introductive. Nous reviendrons plus en détail sur la scène de la mort de

⁷⁵ Heldt, *Music and Levels of Narration in Film*, 68.

Voldemort au cours du dernier chapitre.

Comme nous l'avons vu dans notre analyse des scènes dans la section sur l'Éternel Féminin, le thème de Lily n'apparaît pas de la même manière musicalement. Au cours de la scène où Harry voit ses parents, le thème de Lily ne se fait entendre que pour quelques secondes et ne contient aucune voix, mais le personnage de Lily Potter elle-même se trouve physiquement dans la scène. *Lily's Theme* représente certaines caractéristiques de l'Éternel Féminin, mais signale davantage l'identité ambiguë de Lily aux spectateurs plutôt qu'aux personnages eux-mêmes. La musique est ainsi non-diégétique. En revanche, alors que Severus Rogue est en train de mourir de la suite de ses blessures quelques scènes plus tôt, le thème de Lily est chanté. La voix et les effets électroacoustiques soulignent la présence de Lily en tant que personnage dans la scène qui s'adresse à Severus Rogue. Cependant, c'est la voix qui procure particulièrement une présence à Lily. Le thème de Lily fait ainsi partie de la scène et devient diégétique. Enfin, par la fluidité de la position sonore de *Lily's Theme*, on peut ici y percevoir un dernier exemple de l'Éternel Féminin. En effet, cette ambiguïté diégétique/non-diégétique peut représenter la position spatiale et spirituelle de Lily au cours du film et renforcerait ainsi son rôle d'intermédiaire typique de l'Éternel Féminin.

Conclusion

Lily Potter est l'un des personnages les plus énigmatiques de la deuxième Partie de *Harry Potter et les Reliques de la Mort*. Pourtant décédée, celle-ci continue de hanter la mémoire des personnages centraux à l'histoire (Harry, Severus Rogue et Voldemort), a un impact fort sur le déroulement de l'histoire et représente une majeure partie des grands thèmes narratifs du dernier film. La présence de Lily est principalement signalée par l'apparition de *Lily's Theme* et notamment par la voix fantomatique féminine qui émane d'un

endroit ambigu. Lily au travers de son thème représente en effet le concept de l'Éternel Féminin établi par Goethe dans *Faust* dont les principales caractéristiques se retrouvent chez Lily. Comme nous avons pu le voir sur nos analyses des spectrogrammes, la différence de mixage de *Lily's Theme* dans les scènes où il apparaît nous permet d'expliquer pourquoi le thème peut être associé au thème narratif de la mort ou de l'amour au cours de différentes scènes (et non pas seulement à cause de l'image). Enfin, le thème de Lily s'intègre dans le film même et devient une partie de la trame diégétique dans certaines scènes, notamment lorsque sa voix est entendue.

Chapitre 3 ***Thèmes narratifs, unité et musique***

Contrairement aux tous premiers films de la série (*A l'École des Sorciers*, *La Chambre des Secrets*) où le thème narratif principal était la découverte et l'apprentissage de la magie et du monde sorcier, les films suivants se sont progressivement centrés autour de thèmes narratifs de plus en plus matures tels que les figures parentales (*Le Prisonnier d'Azkaban*), la Mort (*La Coupe de Feu*), la réelle dichotomie entre le Bien et le Mal –l'amour, la justice et le choix de son propre destin– entre autres, reléguant progressivement la magie au second plan. Les deux derniers films sont centrés autour de nouveaux thèmes narratifs, principalement le passage à l'âge adulte et la figure maternelle, et mettent aussi en avant d'autres thèmes, tels que l'héroïsme, la mort et les notions de Bien et de Mal. Au cours de la scène du Duel Final, qu'on peut considérer comme l'apogée de l'octalogie, chacun de ces thèmes narratifs est repris et la musique joue un rôle crucial quant à la distinction de la plupart d'entre-eux. Nous nous intéresserons tout d'abord à la structure générale de la scène en tant que telle avant de regarder comment certains des thèmes narratifs mentionnés ci-dessus sont (1) établis musicalement par le biais de leitmotifs et d'associations et (2) participent à la distinction de la dichotomie entre le Bien et le Mal. Nous verrons ensuite comment l'*Hedwig's Theme* devient l'illustration sonore du passage à l'âge adulte, traduisant ici la mort métaphorique du passé. Puis nous nous intéresserons au potentiel dramatique de la musique en tant qu'agent narratif dans la création d'un univers sonore en écho à l'évolution de la scène.

3.I) Scène du duel final structure et cohésion musicale

La scène choisie pour ce chapitre a pour trame narrative l'affrontement ultime entre Harry et Voldemort; elle commence à 1:43:40 alors que Harry se cache parmi les couloirs de

l'école et se termine lorsque *Lily's Theme* est entendu après la mort de Voldemort (à 1:50:18). Bien que le duel final (qui commence à 1:47:50) à proprement parlé pourrait être analysé séparément du reste de la scène, je considère que les quelques minutes le précédant sont cruciales à la construction de ce moment climatique et tant attendu. Dans cette scène, tous les efforts de Harry et de ses amis pour mettre fin au règne de terreur de Lord Voldemort vont enfin porter fruit. La majorité des personnages iconiques de l'octalogie *Harry Potter* se retrouvent tous, combattant chacun l'un de leurs ennemis.

3.1a) Structure et forme de la scène

La scène est un enchaînement de neuf vignettes, ou séquences. Quatre groupes de personnages différents apparaissent tour à tour au cours des 8 premières séquences (Harry et Voldemort; Hermione, Ron et Nagini; Neville; Molly et Bellatrix) avant d'être réunis à la séquence 9. La scène débute avec Harry et Voldemort, le premier essayant vainement de tuer Nagini, le serpent contenant une part de l'âme du Seigneur des Ténèbres, avant de s'enfuir dans un des couloirs de Poudlard. Harry et Voldemort apparaissent dans cinq séquences au cours de la scène, soit 1, 4, 7, 8 et 9, chaque séquence prenant place dans un endroit géographique différent du précédent.

On retrouve ensuite pendant les séquences 2, 5, 9, Hermione, Ron et Nagini, les deux amis ayant des difficultés à venir à bout du serpent. Au cours des deux premières séquences les personnages sont dans un des couloirs de Poudlard. Nous ne nous intéresserons pas aux séquences 2 et 5 dans cette thèse.⁷⁶ La séquence 3 montre Neville récupérant l'épée de Griffondor, avant qu'il ne rejoigne Hermione et Ron dans la séquence 9 afin de détruire le

⁷⁶ Bien que nous les mentionnerons brièvement en dernière partie de ce chapitre, je ne considère pas ces séquences comme étant particulièrement importantes dans l'ensemble de la scène. La musique illustre simplement la tension latente entre Ron/Hermione et Nagini et ne présente pas réellement de lien à un thème narratif.

dernier Horcruxe de Voldemort. Enfin, la séquence 6 est consacrée à Molly Weasley entourée des derniers membres de la famille Weasley et de Bellatrix Lestrange, Mangemort la plus redoutée. Les deux femmes se lancent dans un duel à mort, la mère de famille l'emportant sur la Mangemort. La séquence 9, qui est la dernière, présente le duel final entre Voldemort et Harry, mais l'on y retrouve également Neville, Ron, Hermione et Nagini. Ainsi, contrairement aux autres séquences, la séquence finale n'est pas consacrée à un seul groupe de personnages en particulier.

Une certaine structure se dégage d'ores et déjà dès les premières séquences. En effet, la scène fonctionne dans un mode *ternaire*, comme nous pouvons le voir sur la **table 3.1**.

Table 3.1 – Séquences et personnages

Séquence	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Timing	01:43:40	01:45:00	01:45:15	01:45:35	01:45:56	01:46:10	01:46:51	01:47:12	01:47:53
Découpage de la scène	<i>Groupe 1</i>			<i>Groupe 2</i>			Aucun		
Personnages	Volde- mort Harry Nagini	Hermione Nagini	Neville	Volde- mort Harry	Hermione Ron Nagini	Molly Bellatrix	Volde- mort Harry	Volde- mort Harry	Volde- mort Harry Ron Her- mione Nagini Neville
Durée	1 minute 20 secondes	15 secondes	20 secondes	20 secondes	14 secondes	30 secondes	31 secondes	41 secondes	2 minutes 25 secondes

La première séquence réunit toujours Harry et Voldemort, est toujours suivie par une séquence centrée sur Hermione et Ron tentant de tuer Nagini, séquence à son tour suivie par une vignette sur des personnages secondaires (Neville, séquence 3, puis Molly, séquence 6). Cependant, cette structure se brise à partir de la séquence 8 jusqu'à la fin de la scène où

l'histoire s'accélère, mettant en avant Harry et Voldemort et leur duel imminent. La séquence 9 est unique au sein de la scène et réunit alors presque tous les personnages apparus à l'écran au cours des séquences précédentes.

3.Ib) Musique de la scène

Au cours de la scène, il n'y a que très peu de dialogues. Seuls Molly (« Not my daughter you bitch! » à 01:46:17, séquence 6) et Harry et Voldemort (séquence 7 à partir de 1:46:51) prennent la parole, la musique et les bruits de bataille constituent la majeure partie du plan sonore. Ce manque de dialogues permet ainsi à la musique d'apporter à l'image des éléments narratifs importants que l'image seule ne montre pas à première vue. Desplat a composé deux morceaux bien distincts pour cette scène. La première piste sonore, *Showdown*, est jouée entre les séquences 1 et 8, alors que la seconde piste, *Voldemort's End* est entendue lors de la séquence 9. La musique accompagne la scène dès la fin de la séquence 1 (à partir de 1:44:48) au moment où Voldemort reprend les hostilités en jetant un sort à Harry, et ne s'interrompt pas (ou que très brièvement) avant la toute fin de la séquence 9. Au premier abord, la musique semble discontinue et change à chaque fois que l'image se porte sur un groupe de personnages différents, ne semblant jamais lier les séquences les unes aux autres. Fait notable cependant, la musique « suit » chaque groupe de personnages à chaque fois que celui-ci réapparaît, reprenant là où elle s'était arrêtée la séquence précédente et conférant à la scène apparemment hachurée une continuité sous-jacente. Le manque de cohésion superficiel se résout lors de la toute dernière bataille, où s'affrontent Harry et Voldemort, la musique reliant ce qu'il arrive aux personnages quelque soit leur emplacement géographique au sein de l'école ou leur rôle dans l'histoire.

Comme nous pouvons le voir dans la **table 3.2**, la musique possède un format ternaire similaire à l'image. Les lettres de la table ne soulignent pas l'exacte similitude de la musique, mais l'élément continuel de la musique entre les séquences d'un point de vue de l'orchestration, de « l'atmosphère », ou du registre. Les séquences 1 à 3 font partie du groupe 1 (A-B-C) et présentent trois passages musicaux bien distincts les uns des autres, 4 à 6 forment le groupe 2 (A'-B'-D) ayant également cette disparité sonore. Comme nous pouvons le constater, la musique de la séquence 8, bien que ne reproduisant pas le même schéma sonore A-B-X des deux premiers groupes, possède tout de même trois passages musicaux bien distincts -A"-E-F-, perpétuant la structure ternaire de la musique.

Table 3.2 – Séquences et musique

Séquence	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Découpage de la scène	Groupe 1			Groupe 2			Groupe 3		
Personnages	Vo-Ha-Na	He-Na	Ne	Vo-Ha	He-Na-Ro	Mo-Be	Vo-Ha	Vo-Ha	Vo-Ha-He-Na-Ne-Ro
Musique	A	B	C	A'	B'	D	A'	E	F
Morceau du CD	<i>Showdown</i>								<i>Voldemort's End</i>

3.1c) Thèmes musicaux

Comme l'indique la **table 3.3**, plusieurs thèmes musicaux majeurs de la saga Harry Potter sont entendus au cours de la scène. On retrouve ainsi, *Neville*, au moment où Neville se réveille et aperçoit l'épée de Griffondor à ses côtés dans l'unique séquence où il apparaît seul, la séquence 3. *Neville* est un thème précédemment entendu dans la *Partie I des Reliques de la Mort* que l'on nommera ici le thème de la Joie et de l'Espoir⁷⁷, mais devient son propre

⁷⁷ Ce thème a été nommé « Band of brothers theme » par Alexandre Desplat dans son interview republiée sur *the-leaky-cauldron.org*. J'ai renommé le thème « Joie et Espoir » car je trouve que c'est ce qu'il symbolise

thème au cours de la *Partie II*, n'apparaissant que lorsque Neville est mis en avant dans une scène. On retrouve également *Hedwig's Theme*, le thème principal de la saga *Harry Potter*. Entendu pour la toute première fois au cours des toutes premières minutes du premier film (*À l'École des Sorciers*) de la série et caractérisant la magie de l'école de Sorcellerie et de l'enfance, le thème d'Hedwig est joué au moment où Harry et Voldemort se trouvent au sommet d'un ravin, à la volière de Poudlard, lors de la séquence 7. Harry comprend au cours de cette séquence que le moment d'en finir est arrivé, le thème prenant alors des airs de Marche Funèbre, renforçant ce sentiment de fin imminente. *Battlefield* et l'accompagnement retrouvé dans *Courtyard Apocalypse* et *Statues* (le motif de la Défense de Poudlard), nouveaux thèmes entendus au cours de la bataille de Poudlard dans la *Partie II*, sont repris au cours de la séquence 8 lorsque Harry et Voldemort se battent dans les airs puis de la séquence 9 pour le motif de la Défense. Enfin, *Lily's Theme*, thème principal de la *Partie II* des *Reliques de la Mort* apparaît à la toute fin de la séquence 9, au moment où le corps vaincu de Voldemort s'évapore, accompagnant son passage de la vie à la mort. La scène inclut ainsi de nombreux thèmes musicaux, renforçant ce moment climatique.

Table 3.3- Thèmes musicaux

Séquence	3	7	8	9
Thème musical	<i>Neville/ motif de la Joie et de l'Espoir</i>	<i>Hedwig's Theme</i>	<i>Battlefield/motif de la Défense de Poudlard</i>	<i>Motif de la Défense de Poudlard/ Lily's Theme</i>
Personnages	Neville	Harry et Voldemort	Harry et Voldemort	Voldemort

en général dans les deux derniers films lorsque l'on l'entend. Les retrouvailles entre amis (que l'on retrouve à la fois dans les deux films) représentent la *joie* ressentie par les personnages, alors que Neville devient porteur d'*espoir*.

3.II) Grands thèmes narratifs et leurs marqueurs sonores : le Bien

La trame narrative principale de la scène du Duel Final consiste en l'affrontement entre les camps du 'Bien' et du 'Mal'. Ce thème narratif est par ailleurs central à la majorité des films de la série *Harry Potter* et trouve son point culminant lors de la scène du Duel Final. Cependant, que voulons-nous dire lorsque nous parlons du Bien et du Mal dans *Harry Potter*? Et comment se définissent-ils musicalement au cours de la scène du Duel Final en particulier? Au cours de cette section, nous nous intéresserons au thème narratif du Bien afin de souligner quels sont les marqueurs sonores que nous pouvons lui associer au cours de la scène. Nous proposons tout d'abord que les personnages appartenant au camp du Bien (ici, nous nous intéresserons à Molly et Neville) font preuve d'héroïsme et que la musique des séquences où ces personnages apparaissent soulignent cette qualité. Ensuite, nous verrons comment le motif de la *Défense de Poudlard* illustre la lutte du Bien contre le Mal avant de suggérer que *Lily's Theme* représente la victoire du Bien contre le Mal.

3.IIa) Le Bien en musique : l'héroïsme

Selon Jolene Creighton, l'amour définit la limite entre le Bien et le Mal.⁷⁸ Elle affirme que la vision de J.K.Rowling concernant la dichotomie entre les notions de Bien et de Mal dans *Harry Potter* se distingue par la capacité des personnages à aimer un autre de façon altruiste. Elle déclare ainsi : « the primary contention is between those who realize the value of altruistic love and those who are consumed by their own selfish goals and ambitions » et affirme que :

Rowling emphasizes the importance of love by characterizing the series' primary protagonist and antagonist according to the value that they place on this emotion. (...) Voldemort stands as the ultimate symbol of evil. He

⁷⁸ Bien que l'emploi des mots « Bien » et « Mal » me semble exagéré, Creighton (parmi d'autres) définit le camp de Harry et de Voldemort par ces pronoms.

feels no affection for other characters (...). Ripping himself apart to create Horcruxes, the Dark Lord demonstrates that he fails to love even himself.⁷⁹

D'autre part, Webster déclare au sujet de la musique du Mal dans *Harry Potter* : « The themes for the rise of evil are both musically different from one another and also connotatively emphasize different philosophical aspects of the nature of evil – militant, alarming, deviant, and seductive »⁸⁰. Webster souligne ainsi que le Mal n'a pas qu'une seule définition et qu'une seule facette. Cela nous permet de considérer qu'il en est de même avec le Bien. Quels éléments musicaux peuvent-ils ainsi nous suggérer l'affrontement de cette dichotomie dans la scène du Duel Final?

Dans le cas de cette scène, s'agissant majoritairement d'un affrontement, le Bien et le Mal sont tous deux associés à un environnement de guerre et sont ainsi représentés dans la musique. Comment peut-on repérer quels éléments dans la musique nous permettant de les distinguer? Je propose que c'est au travers du marqueur sonore de l'héroïsme que le Bien se différencie *essentiellement* du Mal dans la scène; et que le Mal est représenté par la folie et une musique militante presque alarmiste.

3.2a) Le Bien au travers de l'héroïsme

« *It takes a great deal of bravery to stand up to our enemies, but just as much to stand up to our friends.* » - Dumbledore, *Harry Potter à l'École des Sorciers*

Lorsque l'on parle de héroïsme dans le sens général du terme, nous sous-entendons le plus souvent qu'une personne a dû faire preuve d'un grand courage face à un danger. Synonyme de bravoure, le courage du héros est une caractéristique typique attribuée à la maison Gryffondor. Le Choixpeau lui-même le déclarait lors de la cérémonie de la répartition

⁷⁹ Jolene E. Creighton, « Pity Those Who Live Without Love : The Function of Love in Harry Potter » (thèse de MA, State University of New York, 2011), 23.

⁸⁰ Webster, « The Music of Harry Potter : Continuity and Changes in the first five films » (thèse de PhD, University of Oregon, 2009), 421.

dans le premier livre : « You might belong in Gryffindor, Where dwell the brave at heart, Their daring, nerve, and chivalry, Set Gryffindors apart »⁸¹. Qualité louée par Dumbledore lui-même, le courage est depuis le début de l'octalogie une valeur centrale de l'idéologie du Bien dans *Harry Potter*. Je propose ici également que l'héroïsme peut se comprendre en parallèle au sacrifice de soi afin de défendre sa cause et protéger des êtres chers. Ainsi, Lily Potter a fait preuve d'héroïsme en donnant sa vie pour protéger son fils, nous ramenant à l'idée de l'amour au cœur de la dichotomie entre le Bien et le Mal. Nous pouvons en somme percevoir l'héroïsme comme une valeur du Bien, un acte lié à *l'amour* de l'autre.

Le potentiel associatif de la musique est un sujet fortement débattu aussi bien en musique classique qu'en musique pour images. Scheurer propose que « one of the first mythopoeic functions of film genre music is the role it plays in reconciling cultural conflicts and contradictions in the film narrative. (...) Absolute music does this through formal and stylistic elements (ABA form; consonance/disonance, etc.), and film music does this through assigning marked and unmarked musical elements and plot conventions »⁸². Ce concept du marqué/non marqué est originalement abordé par Hatten en musique classique, où la musique de film possède des éléments pouvant être associés à des idées narratives.

Kalinak⁸³ et Kassabian⁸⁴ affirment quant à eux que la musique de film a une résonance chez le spectateur qui est culturelle. A l'époque des « cue-sheets » et des catalogues pour accompagner les films muets, certaines conventions furent établies afin de définir certains genres de films et de scènes qui sont encore aujourd'hui d'actualité. De ce fait, le topique de

81 J.K.Rowling, *Harry Potter and the Philosopher's Stone* (London : Bloomsbury Publishing), 1997

82 Timothy Scheurer, *Music and Mythmaking in Film : Genre and the Role of the Composer* (North Carolina : McFarland & Company Publishers, 2008), 23.

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

84 Anahid Kassabian, *Hearing Film : Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music* (New York : Routledge, 2001).

marche rappelle un environnement militaire, particulièrement renforcé par une orchestration avec une dominance de cuivres et des percussions marquées. De même, bien que les perceptions diffèrent selon le spectateur, les conventions musicales accompagnant film un fantastique, d'action ou romantique (etc.) pèsent lourdement sur la compréhension d'une scène ou d'un film aux yeux du spectateur. Le rôle de la musique dans un film est en somme développé dans l'idée de souligner des éléments narratifs influençant les spectateurs dans une certaine direction par l'usage de conventions. La musique de film est ainsi un agent narratif fort, créé par un compositeur afin de guider les spectateurs vers un terrain d'entente après quoi celui-ci développe sa propre expérience et ses propres conclusions.

Larsen prend l'exemple du jazz et affirme « the improvisation by a jazz musician on a standard melody, no matter the nature of the actual melody and the actual improvisation, will always mean 'jazz', and awaken a number of associations connected to the culturally and socially defined ideas the listener has about what 'jazz' is »⁸⁵. Il affirme que les associations sont basées sur certains procédés, notamment 1) les stéréotypes (que ceux-ci soient correctes ou non), 2) l'usage de formules et citations (à l'exemple de la marche) et 3) l'usage d'hymnes ou de sonorités typiques d'un lieu (à l'exemple de la Marseillaise qui, en plus de rappeler une fanfare, est associée à la France et à la Révolution).

Ainsi, l'héroïsme visible à l'image au cours de certaines séquences de la scène du Duel Final peut-il également se traduire en musique? Nous décrivons ci-dessous brièvement les thèmes musicaux de Molly et de Neville avant d'analyser comment certains éléments musicaux peuvent être compris comme des représentations de l'héroïsme. Il est également intéressant d'observer quels points communs aux thèmes nous permettent de créer une unité

⁸⁵ Peter Larsen, *Film Music* (London : Reaktion Books, 2007), 68.

sonore de l'héroïsme dans *Harry Potter*.

3.2b) Molly, mère de famille et héroïne : survol du thème

La séquence 6 est dédiée à l'affrontement entre Molly Weasley et Bellatrix Lestrange. Au cours de cette séquence, Molly et Bellatrix se lancent dans un duel à mort, l'une cherchant à tout prix à protéger sa famille alors que l'autre prend un plaisir certain à torturer et à tuer ceux du camp adverse. Cette scène illustre clairement la distinction entre le Bien et le Mal par l'amour dont Creighton parlait. Molly, en défendant sa famille fait partie du camp du Bien, alors que Bellatrix est réputée comme étant la Mangemort la plus redoutable et impitoyable du camp du Mal.

La musique suit particulièrement l'action se déroulant au cours de la séquence, s'adaptant au personnage dominant à l'image. Ainsi, lorsque Molly lance des sorts, la musique est totalement différente de celle accompagnant les attaques de Bellatrix. La musique entendue est ainsi spécifiquement liée au personnage. (Ignorons pour le moment le motif de Bellatrix, nous y reviendrons en section 3.3a de ce chapitre). Comme nous pouvons le voir dans l'**exemple 3.1**, le motif mélodique de Molly est particulièrement consonant et donne une idée claire de l'harmonie, les notes sont tenues et en unisson, le modèle rythmique est répétitif et l'orchestration est essentiellement constituée de cuivres et de bois dans un registre médium-grave. De même, la structure de la phrase indique clairement une forme périodique partielle incluant deux phrases (mesures 3 à 9 et mesures 13 à 15). La suite du morceau n'est pas indiquée dans l'exemple mais présente une coupure après la mesure 15, n'étant ainsi pas incluse dans la phrase 2. L'idée fondamentale de la phrase 1 (mesures 3 à 6), est reprise sous forme transposée et légèrement modifiée lors de la deuxième phrase, (mesures 13 à 15).

L'harmonie et le rythme stables et la nature structurale de la mélodie soulignent la stabilité émotionnelle de Molly. A l'inverse, la musique de Bellatrix est obsessive, indiquant sa folie. La musique apporte ainsi à la séquence des éléments narratifs qui font partie de la psychologie des personnages sans que cela ne soit nécessairement supporté par l'image.

Exemple 3.1- musique de la séquence 6 (01:46:10-01:46:41)

The musical score consists of three staves. The first staff is for Bellatrix, with instruments 'tpts, bois' and a tempo of 160. It starts with a forte (*ff*) dynamic and transitions to mezzo-forte (*mf*). The second staff is for Molly, with instruments 'cordes, cuivres, bois (à l'8ve)'. It starts with *mf* and reaches *ff*. The third staff is also for Molly, with instruments 'cordes, tpt, bois' and a *mf* dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

3.2c) Neville/ motif de la Joie et de l'Espoir : survol

Dans la scène du Duel Final, Neville apparaît au cours de deux séquences (4 et 9), la séquence 4 lui étant exclusivement réservée. Lors de la séquence 4, il découvre l'épée de Gryffondor gisant à ses côtés et lors de la séquence 9, il tue Nagini, dernier Horcruxe de Voldemort à l'aide de cette même épée. Si Dumbledore avait déjà honoré la bravoure de Neville au cours du tout premier volet de la saga Harry Potter, ce n'est réellement qu'au cours de la *Partie II des Reliques de la Mort* que Neville dévoile le héros qui se cachait jusqu'alors en lui. Devenu le leader de la résistance parmi les étudiants à Poudlard, Neville est probablement le plus grand exemple du passage à l'âge adulte, thème narratif central aux

deux derniers films, ainsi que de l'héroïsme, qualité pourtant attribuée principalement à Harry.

Dans le CD, l'importance de Neville se fait claire, deux morceaux lui étant réservés : *Neville The Hero* et *Neville*. Il demeure l'un des rares personnages à être mentionné dans un morceau de la bande sonore hormis les personnages principaux : Lily Potter (*Lily's Theme*), Severus Rogue (*Snape's Demise, Severus and Lily*), Harry (*Harry's Surrender, Harry's Sacrifice*), Voldemort (*Voldemort's End*), et la Dame Grise (*The Grey Lady*), lui donnant une place particulièrement intrigante dans l'histoire de la *Partie II*. Le thème de Neville est entendu quatre fois au cours de la *Partie I* et trois fois au cours de la *Partie II* (**tables 3.4**).

Table 3.4a – Motif de la Joie et de l'Espoir (Partie I)

Titre du morceau	<i>Polyjuice Potion</i> (11:20)	<i>Sky Battle</i> (15:42)	<i>At the Burrow</i> (22:35, 22:51)	<i>Harry and Ginny</i> (26:50)
Motif	Joie et Espoir	Joie et Espoir	Joie et Espoir	Joie et Espoir
Personnages principaux	Harry	Harry	Membres de l'Ordre	Harry et Ginny
Action à l'image	Retrouvailles entre tous les membres de l'Ordre du Phoenix (joie)	Départ définitif de Privet Drive (espoir d'un vrai futur)	Les personnages apprennent que Alastor Maugrey est mort (espoir vacille)	Harry et Ginny parlent du mariage de Bill Weasley (espoir d'un futur amoureux)

Table 3.4b - motif de Neville (Partie II)

Titre du morceau	<i>Neville</i>	<i>Neville</i>	<i>Neville</i>
Motif	Joie et Espoir	Neville	Neville (Joie et Espoir)
Personnages principaux	Neville, Harry, Hermione, Ron	Neville	Neville
Action à l'image	Retrouvailles entre amis, mais retrouvailles aussi avec Poudlard, dans la maison d'Aberforth Dumbledore.	Neville a fait sauter un pont sur lequel il était poursuivi par une horde de Mangemorts au péril de sa vie et à survécu.	Neville découvre l'épée de Gryffondor. Héroïsme de Neville (qui porte en lui l'espoir d'une victoire imminente)

Lors de la *Partie I*, il s'agit du premier thème de *Polyjuice Potion*. Le thème principal de *Polyjuice Potion* prend ensuite le titre *Neville* au cours de la *Partie II*, devenant ainsi le leitmotiv de Neville. Sur les partitions pour piano de *Polyjuice Potion*⁸⁶, seul ce premier thème est publié et il est indiqué « warmly, with expression ». Au cours de la *Partie II*, le leitmotiv de Neville représente à la fois un tournant chez Neville lors des retrouvailles avec Harry, Hermione et Ron au domicile d'Alberfoth Dumbledore, mais aussi son éveil en tant que héros, adulte, et leader lors des scènes du pont et du Duel Final. Cependant, le motif étant toujours lié à la joie et l'espoir, d'un point de vue narratif, cela souligne que Neville est lui-même porteur d'espoir pour la victoire et qu'il a un rôle déterminant. Larsen déclare :

Music is used to characterize the agents in the narrative with the aid of leitmotifs that are not only connected to the characters as formal signals but can also sometimes be understood as statements about them, their personal qualities, their role in the plot, etc. When film composers talk about their own practice, they often point to the fact that the music (...) also adds meaning, especially that it can grant the spectators access to the characters' subjective feelings.⁸⁷

Ainsi, dans la *Partie II*, si la première scène où *Neville* est entendu lie la *Partie I* à la *Partie II* par l'utilisation du motif de la Joie et de l'Espoir, la deuxième scène souligne l'appropriation du thème par le personnage de Neville de façon exclusive tout en célébrant son courage, tandis que la dernière scène (à la séquence 4) renforce véritablement l'héroïsme de Neville tout en suggérant qu'il est le plus grand espoir du Bien dans la bataille finale.

Comme nous pouvons le voir dans l'**exemple 3.2**, le thème de Neville a pour but d'être chaleureux: il possède une mélodie principale très claire qui se distingue du reste de la musique et qui souligne clairement le centre tonal « ré » par des mouvements arpégés (la-la-fa-ré): le motif rythmique est répétitif et crée une impression de confort et de fiabilité tandis

⁸⁶ Alexandre Desplat, « Polyjuice Potion », (USA : Alfred Publishing, 2010), 10-11.

⁸⁷ Larsen, *Film Music*, 210-211.

que l'orchestration (plus particulièrement des cuivres et des bois) traduit la chaleur et le soulagement des retrouvailles.

Exemple 3.2 – *motif de la Joie et de l'Espoir/motif de Neville*



Cependant, il est important de percevoir l'ambivalence du thème musical de *Neville*. La musique participe à l'expérience cinématographique des spectateurs et les invite dans une autre réalité. La musique est un agent capital dans le développement de la narration. Cela ne signifie cependant pas que chaque spectateur aura la même perception ou la même réaction qu'un autre. Pour Kassabian⁸⁸, la musique de film a un impact individuel défini par la culture (historique, social, politique) du spectateur. Sans image, la musique peut être comprise de multiples façons. Selon la scène, la musique peut avoir un impact certain sur la perception du spectateur vis-à-vis de la narration. En somme, l'héroïsme de Neville prend tout son sens au cours de la séquence 4 en raison de ce que l'image souligne. Serait-il cependant possible de trouver dans le leitmotiv des éléments musicaux pouvant être associés à l'héroïsme? De la même manière, ces éléments peuvent-ils nous permettent d'établir quels sont les marqueurs sonores associés à l'idée du Bien?

3.2d) Les motifs de Neville et Molly – les marqueurs sonores du Bien et de l'héroïsme

Scheurer déclarait au sujet du topique de l'héroïsme en musique: « Composers oftentimes rely upon gestures that employ vigorous or driving rhythms, dramatic intervallic leaps, especially of a fourth or fifth or an octave, or soaring melodic patterns which exploit

⁸⁸ Kassabian, *Hearing Film*.

chords outlining the fifth (1-3-5) or octaves or ascending melodic lines to underscore the exploits of the hero »⁸⁹.

L'exemple 3.3 illustre les différents éléments décrits par Scheurer comme étant typiques de l'héroïsme dans le thème de Molly.

Exemple 3.3– Molly

The musical score for 'Molly' is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a 4/4 time signature.

- Phrase 1:** The bass clef part features a melodic line starting with a *mf* dynamic, labeled 'cuivres + bois'. It is divided into two sections: 'a.)' and 'b.)'.
- Phrase 2:** The bass clef part continues with a melodic line, also starting with *mf* and labeled 'a.)'. The treble clef part features a melodic line starting with *mp* and labeled 'b.) cordes'. The phrase concludes with a *mf* dynamic and a *rit.* (ritardando) marking.
- Phrase 3:** The bass clef part features a melodic line starting with *f* and labeled 'cuivres'. The treble clef part features a melodic line starting with *f*.

⁸⁹ Scheurer, *Music and Mythmaking in Film*, 208.

Tout d'abord, les deux phrases mélodiques commencent chacune sur un mouvement arpégé ascendant (*la-mi-la* pour la Phrase 1 et *do-sol-do* pour la Phrase 2 (**a.**)). Nous avons ainsi une quinte juste suivie d'une quarte juste et d'une octave en général. Les sauts ainsi que la répétition du motif d'introduction de la phrase 1 une tierce mineure au dessus dans la phrase 2 donnent au thème une certaine motricité. Juxtaposée à l'image de la séquence, le caractère héroïque du motif **a**, entendu à chaque fois que Molly ré-attaque Bellatrix, et l'élargissement de son registre soulignent le fait que Molly est en train de l'emporter sur son opposante alors qu'elle gagne en assurance. Ensuite, le motif **b.**), accord de si mineur arpégé (*si-ré-fa#-si-ré*) joué par les cordes aux mesures 11 et 12 dans l'exemple, est entendu alors que Bellatrix vient d'être touchée par un sort mortel et que le temps semble s'être figé. En plus d'un fort crescendo et d'un *ritardando*, le registre s'élargit considérablement depuis le début de la séquence, la musique se faisant victorieuse.

Cette ligne ascendante illustre ce que Scheurer considérerait comme étant un élément distinctif de l'héroïsme en musique. L'autre motif **b.)** (mesures 5 à 7) souligne particulièrement le mouvement arpégé sur les temps forts (*mi-si; la-fa-ré*), contribuant à la solidité inspirée de l'héroïsme. Le tempo est à 160 à la noire environ, faisant paraître le rythme de la mélodie principale comme plus vigoureux qu'il n'en a l'air à première vue. En général, la ligne mélodique commence sur une quarte ascendante suivie de deux quintes descendantes. L'alliance entre les intervalles de quarte et quintes couplés au rythme (pouvant être considéré comme vigoureux) et à l'orchestration (constituée de cuivres) donnent au motif une allure victorieuse.

L'exemple 3.4 illustre les éléments musicaux de l'héroïsme dans la mélodie principale de *Neville*. La mélodie commence sur une octave (*la-la*) suivie du troisième et premier degré

de l'accord de ré mineur. À la manière du thème de Molly, les intervalles de quinte et de l'octave sont clairs dans le motif d'introduction de la phrase 1. Le motif est repris dans la phrase 1', imitant seulement le mouvement descendant arpégé de la mesure 1 (*la-fa-ré*). De même que pour Molly, ceci procure à la scène une impression d'assurance et de fiabilité. Les mesures 2 et 4 sont identiques et forment un accord de quarte juste (*do-sol*). Le thème est ainsi constitué d'un enchaînement de quintes et de quartes, l'une des caractéristiques principales de l'héroïsme en musique. La réelle différence entre les thèmes de Molly et Neville repose essentiellement sur la forme de leur mélodie. Si *Neville* est constitué de phrases répétées pratiquement à l'identique, le motif de Molly est brisé après l'énoncé du motif d'introduction de la phrase 2, illustrant alors la fin du duel.

Exemple 3.4 – Neville (01:45:15- 01:45:35)

The image shows a musical score for a melody. It consists of two phrases, each with five measures. The first phrase is labeled 'Phrase 1 Flûte' and the second 'Phrase 1' Flûte - Cors'. The melody is written on a single staff with a treble clef. The first phrase starts with a dynamic marking of 'mp' and the second with 'f'. The notes are labeled with their pitch classes: '8ve' (octave), '5te la-ré' (fifth), and '4te do-sol' (fourth). The notes are: G4, E5, C5, A4, F4. The first phrase is played by the flute and the second by the flute and horns.

Du point de vue de l'orchestration, Scheurer décrit ainsi un motif appelé « Success » dans le film *Rudy* : « He [le compositeur, Jerry Goldsmith] uses brass-horns in particular-recalling the grand heroic gestures of post-romantic music. »⁹⁰ L'usage de cuivres dans les films fait souvent référence à des moments « épiques » et fait partie du bagage sonore attribué à l'héroïsme. Dans le cas de Molly et Neville, les cuivres renforcent l'aspect héroïque de leurs mélodies. Bien que *Neville* dans la scène du Duel Final soit tout d'abord joué par une

⁹⁰ Ibid., 217.

flûte (qui, pour Scheurer, « suggests simplicity, modesty and diminutive stature » et possède une certaine « dreamlike quality »⁹¹, particulièrement appropriée pour Neville qui est alors en train de se réveiller au cours de la séquence), l'ajout des cors pour la phrase 1' procure à la musique un aspect immédiatement plus héroïque. De plus, juxtaposés avec l'image, les cors soulignent particulièrement le héros qu'est devenu Neville alors qu'il aperçoit l'épée de Gryffondor.

Ainsi, l'usage de cuivres, la profusion de quarts et de quintes, le fort soutien tonal et l'aspect répétitif des mélodies apportent une certaine solidité et une certaine direction qui sont des éléments distinctifs de l'héroïsme dans la scène du Duel Final de *Harry Potter* et nous permettent de distinguer l'héroïsme dans l'environnement sonore de la *Partie II*. Nous pouvons ainsi les considérer comme des marqueurs sonores de l'héroïsme, et par extension, ceux du Bien dans le cas de l'affrontement du Bien contre le Mal dans la scène.

3.IIb) Le motif de la Défense de Poudlard : trame sonore de la lutte du Bien

Si l'héroïsme est une caractéristique centrale au concept du Bien dans la scène du Duel Final, le Bien s'illustre également d'une autre manière. Nous verrons ici comment le motif de la *Défense de Poudlard* est l'illustration sonore de la lutte du Bien contre le Mal dans la scène.

Dans la *Partie II*, le thème narratif de l'affrontement entre le Bien et le Mal se distingue par l'usage d'un leitmotiv spécifiquement composé comme hymne de la bataille. Cependant, comme l'a déclaré Kalinak, « music works as part of the process that transmits narrative information to the spectator, that it functions as a narrative agent. »⁹² Ainsi, en plus de transmettre par certains éléments musicaux, une ambiance de guerre, je considère que le

91 Ibid., 216-217.

92 Kalinak, *Settling the Score*, 30.

motif agit en tant que fil conducteur et narrateur du point de vue du Bien, devenant ainsi l'hymne sonore du Bien dans sa lutte contre le Mal. Le thème est ainsi associé, non pas à une caractéristique liée au Bien (l'héroïsme) mais aux *actions* réalisées par le Bien.

Prenons pour exemple la Marseillaise. Larsen déclarait que la musique possède deux fonctions expressives de base : « music can represent non-musical phenomena by virtue of structural resemblance, and music can evoke associations with other music »⁹³. La Marseillaise est une marche associée à un environnement militaire (notamment par l'aspect rigoureux du plan rythmique et percussif, et par son abondance de cuivre). En plus, la Marseillaise est une musique que nous associons culturellement à la France (il s'agit de son hymne national) et historiquement (ayant été écrite au cours de la Révolution Française, signifiant ainsi la liberté, la révolution, etc.). Ainsi, un thème musical peut être associé à plusieurs idées. En musique de film, il s'agit de la même chose. Je démontrerai donc ici comment le motif que j'appelle « motif de la Défense de Poudlard »⁹⁴ est associé au Bien, tout en soulignant également l'ambiance de guerre lié aux scènes, devenant ainsi l'hymne (et le marqueur sonore de la lutte) du Bien dans la *Partie II*. La **table 3.5** illustre les différentes apparitions du motif, ainsi qu'un bref résumé des éléments importants de chaque scène.

Le motif consiste en un ostinato de quatre notes répété quelques fois avant de moduler, donnant un sentiment de direction, et comportant aussi un développement mélodique par le changement constant (mais régulier) de l'harmonie (**exemple 3.5**). Il est entendu à partir de 42:05 dans le film (scène 1 dans la **table 3.5**) et fait partie du morceau intitulé *Statues* dans la bande sonore. Au cours de la scène Minerva McGonagall enchante les statues de la cour

93 Larsen, *Film Music*, 66.

94 Un nom similaire (« Battle of Hogwarts theme ») a déjà été attribué dans des reviews de la bande sonore (tels que Jonathan Broxton entre autres). J'ajoute cependant que ce thème est celui de la défense de l'école et non pas que de la bataille en général, le renommant ainsi « motif de la Défense de Poudlard ».

principale de Poudlard pour qu'elles protègent l'école des Mangemorts. Le thème se poursuit alors que professeurs et membres de l'Ordre utilisent une formule pour bloquer les envahisseurs.

Table 3.5 – Motif de la *Défense de Poudlard*, instrumentation et scènes

Scènes (morceau)	42:05 (1)	01:05:30 (2)	01:47:15 (séquence 8) (3)	01:49:08 (post-Nagini, séquence 9) (4)
Action à l'image	McGonagall enchante les statues de l'école pour qu'elles défendent le lieu et ses habitants, et les professeurs de Poudlard utilisent un sort afin de repousser toute tentative d'invasion.	Scène de bataille (morts de tous les côtés, destruction de bâtiments...). Sauvetage par Aberforth Dumbledore.	Lutte entre Harry et Voldemort.	Reprise du duel alors que Voldemort est affaibli par la mort de son dernier Horcruxe.
L'affrontement du Bien	Espoir de la victoire du Bien	La lutte (et les difficultés) du Bien face au Mal.	La lutte (et les difficultés) du Bien face au Mal.	Victoire imminente du Bien
Tempo (à la noire)	130	90	70	70
Instrumentation	Motif de la Défense: cordes principalement accompagnement: cuivres, chœur <i>Très percussif</i>	Motif de la Défense: cordes (au début), ajout de cuivres (cors surtout) accompagnement : cordes, cuivres, chœur (à l'approche de la fin) <i>Très percussif</i>	Motif de la Défense: cordes (violons) ligne mélodique principale : thème de <i>Battlefield</i> (voix, cordes, trompettes) accompagnement : cuivres, cordes	Motif de la Défense: cordes ligne principale : cuivres (trompettes, cors), voix, cordes, bois accompagnement : cuivres, cordes
Morceau CD	<i>Statues</i>	<i>Courtyard Apocalypse</i>	<i>Showdown</i> (incluant le thème principal de <i>Battlefield</i>)	<i>Voldemort's End</i>

Exemple 3.6 – Réduction pour piano de la séquence 8

The musical score is a piano reduction of a sequence, presented in four systems. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** Labeled "bois, cordes, cuivres" (woodwinds, strings, brass) above the top staff and "f violons" (f violins) below the middle staff. The top staff contains a melodic line with a long slur. The middle staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff has a bass line with a long slur.
- System 2:** Labeled "f cuivres, basses" (f brass, basses) below the top staff. The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the rhythmic accompaniment. The bottom staff has a bass line with a long slur.
- System 3:** The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the rhythmic accompaniment. The bottom staff has a bass line with a long slur.
- System 4:** The top staff continues the melodic line. The middle staff continues the rhythmic accompaniment. The bottom staff has a bass line with a long slur.

The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *mp* (mezzo-piano). The piece concludes with a *mp* marking in the final measure of the bottom staff.

Le tempo rappelle également celui de la scène où *Courtyard Apocalypse* est entendu, nous permettant déjà de lier les deux scènes. Ceci est particulièrement renforcé lorsque l'on compare les deux scènes par l'action se déroulant à l'image. Dans les deux cas, le thème souligne les difficultés qu'ont les sorciers du camp du Bien à tenir tête à ceux du Mal.

La musique est constituée de deux phrases distinctes, la première des mesures 1 à 4 et la seconde des mesures 5 à 9. Le motif mélodique principal est une reprise de celui de *Battlefield*, joué par l'ensemble de l'orchestre et par un chœur. Je propose que le chœur ici confère à la musique une connotation spirituelle qui mystifie ici l'opposition entre le Bien et le Mal. Comme c'était le cas avec *Lily's Theme*, le positionnement de la musique sur un plan diégétique est délicat lorsqu'il est question de voix. La voix (à plus forte raison les voix multiples d'un chœur) implique la présence d'un corps, corps qui dans cette séquence, n'apparaît pas à l'image et donne ainsi une allure spirituelle à la musique. De plus, le manque de signification sémantique –tout comme c'était le cas dans *Lily's Theme*– lorsque l'on entend le chœur, ainsi que l'absence de souffle dont Philip Brophy parlait (étouffé ici par l'orchestre) renforce l'aspect spirituel du chant. Je propose également que la présence d'un chœur dans un contexte d'affrontement entre ces deux idéologies (Bien et Mal) a une connotation quasi-biblique, soulignant clairement le moment climatique approchant. Les violons jouent quant à eux le motif de la *Défense de Poudlard*.

Par ailleurs, il s'agit de la seule séquence, jusqu'alors, à posséder un réel plan harmonique en constante évolution. La séquence commence en ré mineur, tonicise différents degrés en progressant par mouvements de basse de tierces et de quintes (mesures 1-5) avant qu'une réinterprétation enharmonique (de sol-bémol en fa-dièse) ne dirige l'harmonie vers un V6/4 de cadence en fa#mineur (mesures 8-9). Au moment de la cadence, les visages de Harry

et Voldemort se mêlent alors, illustrant ce moment de tension avant qu'ils ne chutent au sol à la fin de la scène. L'apparition du motif de la *Défense de Poudlard*, lorsqu'on le relie aux autres scènes, illustre ici la lutte du Bien contre le Mal, Harry cherchant par tous les moyens à prendre le dessus sur Voldemort.

La séquence 9 illustre le duel final de Voldemort et Harry. Le morceau entendu ici est la version complète de *Voldemort's End*. La musique est en deux sections, la première démarrant lorsque le premier sort est lancé (à 1:48:12, **exemple 3.7A**) et s'interrompant alors que Neville tue Nagini (à 1:48:41). La seconde reprend quelques instants après ça (à 1:49:08) et inclut le motif de la *Défense de Poudlard*. (**exemple 3.7B**). Nous nous intéresserons ici principalement à la section II de la séquence 9, mais il est important de s'arrêter brièvement sur la section I. Bien que cela ne soit pas illustré dans l'**exemple 3.7A**, la section I de *Voldemort's End* contient un accompagnement de doubles-croches joué par des cordes alors que l'accompagnement de la section II contient le motif de la *Défense de Poudlard*.

Exemple 3.7A – Réduction pour piano, *Voldemort's End*, section I (pré-Nagini)

The image displays a musical score for a piano reduction of the first section of 'Voldemort's End'. The score is written in 3/4 time and consists of two systems of staves. The upper system includes a treble clef staff with a 'tutti' marking and a piano staff with dynamic markings of *mf*, *f*, and *ff*. The lower system includes a bass clef staff with dynamic markings of *mf*, *f*, and *ff*, and a piano staff with dynamic markings of *mf*, *f*, and *ff*. The piano part is marked 'cuivres, basses, vcelles'.

Exemple 3.7B - Réduction pour piano, *Voldemort's End*, Section II (post-Nagini)

The image displays a piano reduction of a musical score, organized into three systems. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first system includes the following parts:

- vlns, cors, tpt, bois**: Violins, horns, trumpets, and woodwinds. The notation shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all marked with a forte (*f*) dynamic.
- cordes**: Strings. The notation shows a continuous sixteenth-note accompaniment pattern, marked with a forte (*f*) dynamic.
- cors**: Horns. The notation shows a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte (*f*) dynamic.

The second system continues the piano reduction of the first system, maintaining the same instrumental parts and dynamics.

The third system concludes the piece with a final chord. The notation shows a melodic line ending with a half note G4, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano accompaniment also concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic.

La réapparition du motif suit la destruction de Nagini, le dernier Horcruxe de Voldemort et illustre ainsi la victoire imminente du Bien face au Mal. De même, la section II marque le retour du chœur ainsi que d'une progression harmonique réelle se terminant sur une cadence parfaite. De la même manière que dans la séquence 8, le registre s'élève de plus en plus dans les aigus alors que la ligne mélodique principale reproduit le même motif.

Les intervalles de quinte et de sixte prédominent dans la majorité des mouvements mélodiques, associés à un aspect épique et climatique. Le retour du chœur lie également cette séquence aux autres scènes avec le motif de la *Défense de Poudlard*, devenant l'élément de l'instrumentation privilégié dans la représentation quasi biblique de l'affrontement entre le Bien et le Mal. Enfin, l'apparition du chœur va de pair avec le retour du motif de la *Défense de Poudlard* et la musique devient ainsi hautement symbolique lorsque juxtaposée à l'évolution de l'histoire à l'image (marquée par la destruction du dernier Horcruxe, affaiblissant le Mal).

Ainsi, les scènes 1 et 2 (revoir la **table 3.5**) illustrent le camp du Bien cherchant à protéger les gens qu'ils aiment. La musique représente alors la différence entre les deux scènes (ralentissement du tempo...) et souligne le changement de ton; la scène 1 est optimiste (le camp du Bien ne se laissera pas faire) alors que la scène 2 représente le Mal ayant infiltré l'école, le Bien tentant de se défendre. Au cours des séquences 8 et 9, et particulièrement dans la séquence 9, le motif de la *Défense de Poudlard* est associé à l'espoir de gagner la bataille. La musique prend ainsi un point de vue subjectif, nous permettant d'y voir par là la représentation du thème narratif du Bien.

Comme le montre la **table 3.5**, le motif de la *Défense de Poudlard* lie les différentes scènes par l'instrumentation. Ainsi, le motif est toujours interprété par les cordes, peu importe

la scène. Ensuite, la présence d'un chœur est une constante dans l'accompagnement (soutien par notes tenues la plupart du temps), qui emplit chaque scène de mystère en exposant deux idéologies de façon épique (par le caractère angélique et religieux de voix sans présence corporelle) et apporte un côté presque biblique à la scène par la musique. La présence du chœur, et plus spécifiquement de voix, peut ainsi être considérée comme un marqueur sonore de la représentation du Bien. Nous discuterons de ceci plus en détail au cours de la prochaine sous-section.

En somme, le motif de la *Défense de Poudlard* est l'hymne de la bataille se déroulant à l'école, mais devient surtout l'hymne du Bien dans sa lutte contre le Mal par les différentes associations que nous pouvons créer à l'écoute de l'instrumentation. Plus particulièrement, la présence d'un chœur dans l'accompagnement ou dans le motif de la *Défense*, souligne l'opposition entre deux grandes idéologies tout en se positionnant davantage du côté du Bien. Le motif apporte à l'image un fil conducteur sonore permettant d'illustrer le point de vue des personnages du Bien (espoir et lutte) et être de ce fait associé au camp du Bien. Ainsi, le motif de la *Défense de Poudlard* et l'instrumentation (notamment le chœur) deviennent des marqueurs sonores du camp du Bien dans sa lutte contre le Mal.

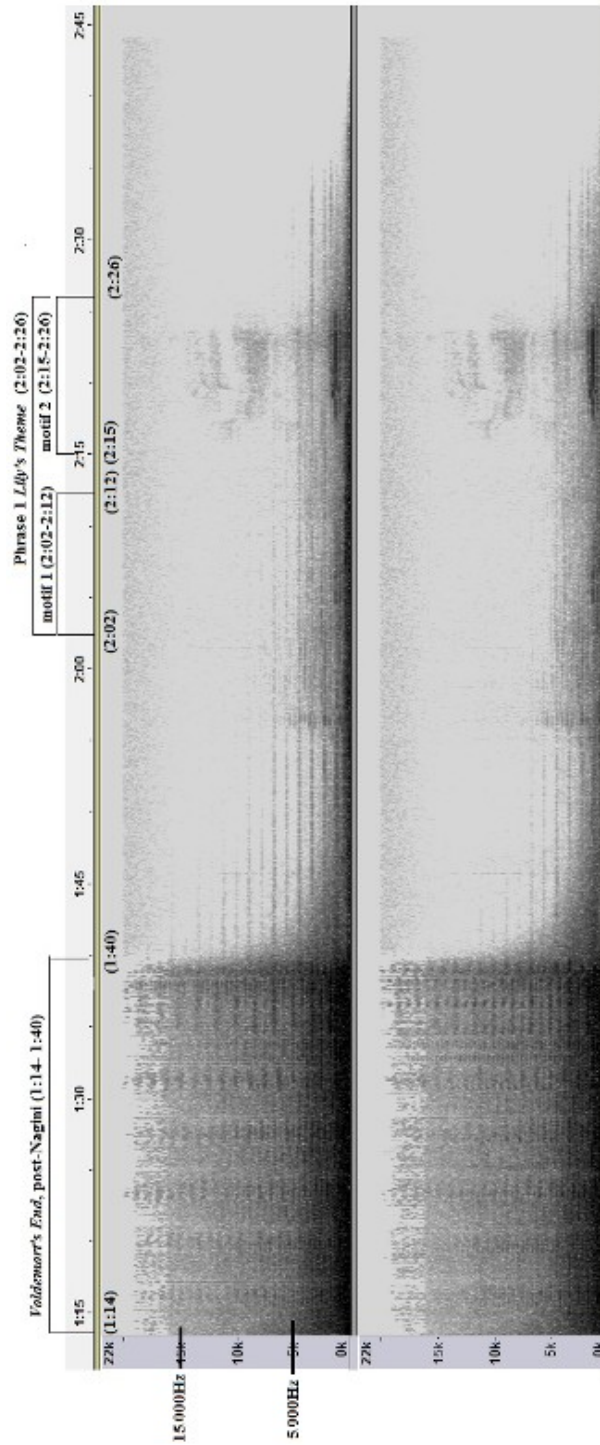
3.IIc) La victoire du Bien contre le Mal : *Lily's Theme*

Jusqu'à présent, nous avons vu que le Bien se distingue musicalement de plusieurs façons lors de la scène du Duel Final. Ainsi, l'héroïsme –qui s'illustre particulièrement au travers de la musique– est une caractéristique typique du Bien, alors que la lutte du Bien contre le Mal se remarque par l'apparition ponctuelle du motif de la *Défense de Poudlard*. Nous proposons ici que *Lily's Theme*, représente la victoire sonore du Bien contre le Mal.

Comme nous en avons discuté au cours du chapitre précédent, *Lily's Theme* demeure le fil conducteur musical de la *Partie II*. A l'image de l'Éternel Féminin qu'elle représente dans le film, la relation de Lily avec Harry, Rogue et Voldemort illustre différents aspects de l'Éternel Féminin. Elle représente l'amour maternel et bienveillant pour Harry; pour Severus Rogue, Lily est l'amour de sa vie, ainsi qu'une présence bienveillante lui accordant son pardon. Dans le cas de Voldemort, Lily est le personnage dont le sacrifice lui a coûté la vie. Lily Potter lui rappelle ainsi sa déchéance.

Lily's Theme est le seul réel moyen par lequel la présence de Lily et son rôle dans l'histoire se remarquent. Comme nous l'avons vu, la mélodie principale a, jusqu'à la scène du Duel Final, été chantée exclusivement dans la scène où Severus Rogue meurt. Au cours du Duel Final, cependant, il s'agit de la dernière fois où le thème est entendu, et il est également chanté. De façon similaire à la scène avec Severus Rogue, le thème de Lily est joué lorsque Voldemort se désintègre, vaincu par Harry et l'accompagne lui aussi vers la mort. Au cours du chapitre 2, nos analyses des spectrogrammes nous ont permis de déterminer que le thème narratif de la mort était réellement illustrée par l'apparition de la voix et surtout par le mixage. Comme le montre l'**exemple 3.8**, le spectrogramme de la mort de Voldemort au moment où *Lily's Theme* se fait entendre est très similaire à celui de la mort de Severus Rogue. Hormis le passage électroacoustique que nous considérons comme la représentation sonore du monde intermédiaire où se trouve Lily qui n'apparaît pas dans *Voldemort's End*, le thème chanté est le même. Les lignes allongées de fréquences perçues dans l'**exemple 3.8** représentent un autre instrument jouant une mélodie qui n'est entendue que dans *Voldemort's End*. Nous remarquons une unité et une cohésion certaine dans la manifestation de Lily et du thème narratif de la mort entre ces deux scènes.

Exemple 3.8 – Version CD (*Voldemort's End*, 1:14-2:44, 22000 Herz), spectrogramme de *Lily's Theme* dans *Voldemort's End* (2:02-2:26, séquence 9)



Lily représente le concept de la mort par l'utilisation de mêmes procédés (mixage avec beaucoup de *reverb* et d'*EQ*), et par l'apparition de la voix qui souligne que Lily est un fantôme.

Je considère cependant que le thème de Lily dans la scène du Duel Final illustre une autre caractéristique de l'Éternel Féminin : la victoire de l'amour (donc du Bien) sur le Mal. En effet, nous avons déjà établi que l'Éternel Féminin possède une fonction purificatrice, purgeant l'Homme de ses maux. Dans la saga *Harry Potter*, Voldemort est le Mal en personne. Comme Platon, Wagner et Goethe l'ont tous affirmé, l'amour de l'Éternel Féminin est le seul moyen d'atteindre une réalité spirituelle. De même, Creighton déclarait que c'est par la capacité d'aimer que le Bien se distingue du Mal dans l'octalogie. Cette idée est particulièrement visible dans le film et il s'agit là de la distinction majeure entre les relations entre Lily et Harry, Voldemort et Rogue. Harry et Rogue éprouvent tous les deux un amour fort pour Lily, faisant d'eux des personnages Bons. Au contraire, Voldemort en est totalement incapable et fait ainsi partie du camp du Mal. Ainsi, lorsque *Lily's Theme* est entendu, en plus d'être associé au thème de la mort, le thème devient le symbole de la victoire du Bien face au Mal.

En somme, plusieurs facettes du Bien sont illustrées dans la scène du Duel Final. Tout d'abord, le Bien se remarque par l'héroïsme dont les personnages font preuve. L'héroïsme évoqué par l'image, prend tout son sens à l'entente de la musique accompagnant les scènes. C'est la musique elle-même qui apporte cet élément narratif à la lumière. Ensuite, la lutte du Bien contre le Mal est illustrée par le motif de la *Défense de Poudlard*, et par une instrumentation (les chœurs) qui implique un combat presque biblique. Enfin, la victoire du Bien sur le Mal est représentée par l'Éternel Féminin au travers de Lily et *Lily's Theme*.

L'Éternel Féminin est par essence lié à l'amour. Creighton avait affirmé que l'amour déterminait la différence entre le Bien et le Mal, pointant l'incapacité à éprouver cette émotion chez Voldemort et faisant de lui le Mal incarné. Cette différence est majeure dans la dichotomie entre le Bien et le Mal, dans le sens où l'Éternel Féminin est considéré comme l'être permettant à l'homme de se purger de ses maux (et à vaincre le Mal).

3.III) Grands thèmes narratifs et leurs marqueurs sonores : le Mal

À la manière de la section précédente, nous nous intéresserons au Mal dans la scène du Duel Final et à sa représentation sonore. Le Bien se remarque au travers des marqueurs sonores de l'héroïsme (cuivres, intervalles de quarts, quintes et octaves, ligne mélodique répétitive (mais fiable) au registre s'élargissant de façon diatonique) qui caractérisent ses défenseurs. Par ailleurs, le Bien se distingue au travers de l'usage de leitmotifs (celui de la Défense de Poudlard, et *Lily's Theme*) qui présentent quant à eux l'évolution narrative du Bien dans sa lutte contre le Mal et apportent des informations narratives et un point de vue que l'image seule ne montre pas.

Jessica Green a déclaré : « Beyond getting the audiences to identify with what the character is going through, however, directors use music to create and connect the overarching themes of the film and help audiences understand the purpose of meaning. »⁹⁵ Elle prend ensuite l'exemple du *The Last of the Mohicans* et affirme : « the overarching theme (...) is that of duty, and music is the tool that is often used to convey how this theme affects characters. For the officer Duncan Hayward, thoughts of duty are often portrayed with music that references his military duty. »⁹⁶. Bien qu'elle n'explique pas de quelle façon la

⁹⁵ Jessica Green, « Understanding the Score: Film Music Communicating to and Influencing the Audience », *Journal of Aesthetic Education* 4-44 (2010), 83.

⁹⁶ Ibid., 83.

musique de Duncan Hayward fait référence à ses devoirs militaires, Green aborde tout de même un concept associatif de la musique pour image et affirme qu'il n'y a pas qu'un seul type de devoirs. On peut considérer qu'il en va de même lorsque l'on se demande quelles facettes du Mal sont illustrées en musique dans *Harry Potter*. Ainsi, au cours de la scène du Duel Final de *Harry Potter*, comment la musique fait-elle ainsi référence au Mal, et plus particulièrement, quel type de Mal est représenté? Nous nous intéresserons tout d'abord au motif que je nomme « motif de la folie », qui à la manière de l'héroïsme du Bien, est une représentation sonore de la psychologie des personnages du camp du Mal dans la scène du Duel Final. Enfin, nous discuterons de la séquence 4 qui représente selon moi la domination du Mal face au Bien.

3.IIIa) Le motif de la folie

A la manière où les motifs respectifs de Neville et Molly dans leurs séquences représentaient leur héroïsme et ainsi leur appartenance au Bien, le Mal possède également un motif soulignant un aspect psychologique typique de cette idéologie. L'association de ce motif au Mal est clairement audible lors de l'affrontement entre Molly et Bellatrix, à la séquence 6. Comme nous l'avons mentionné, le motif de Molly souligne son héroïsme, et celui de Bellatrix caractérise sa folie. Claydon a affirmé : « the pulse of music is akin to the function of the camera in a film; it should seem natural and when it does not it is because the spectator is being required to notice something- the arrhythmic is as powerful as the dissonant. »⁹⁷. Si nous prenons par exemple le cas du thème principal de *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960) de Bernard Hermann, la tension n'est pas créée que par le chromatisme, mais aussi par certaines cellules rythmiques où les temps forts ne sont pas toujours accentués.

⁹⁷ Anna E. Claydon, « Film Music, Musicology and Semiotics : Analysing The Draughtsman's Contract », *Journal of British Cinema and Television* 8.1 (2011), 67.

illustrates emphasizes, underlines, and points, via what we shall call connotative cueing. »⁹⁸. Elle prend l'exemple de *Mildred Pierce* (1945), affirmant que la musique au cours de l'ouverture du film définit le genre et l'atmosphère générale du film. Bien que nous n'allons pas aussi loin ici, cette vision a de l'intérêt pour la liaison entre les séquences 6 et 7. Les deux séquences commencent par le même motif ainsi que le même type d'actions à l'image : Bellatrix attaque Ginny alors que Voldemort frappe Harry. La musique souligne alors la rage et la folie meurtrière des deux personnages, tout deux associés au camp du Mal, et donc leur état émotionnel. Ceci nous permet ainsi d'associer le motif aux émotions liées au Mal.

3.IIIb) La domination du Mal sur le Bien, l'exemple de la séquence 4

Lors de la séquence 4 (à partir de 1:45:36), Voldemort est en train de dominer Harry lors de leur affrontement, le maintenant prisonnier et l'empêchant de s'enfuir. La musique souligne alors l'ascendance de Voldemort, l'ascendance du Mal. Nous nommerons la musique de cette séquence le « thème de la domination du Mal » pour plus de clarté. Nous pouvons affirmer ceci en observant les éléments musicaux. La musique, par son caractère rythmique et non mélodique se distingue foncièrement du motif mélodique et chaleureux de *Neville*, entendu dans séquence précédente ou du motif mélodique de Molly de la séquence 6. Comme nous pouvons le voir dans **l'exemple 3.10**, le « thème de la domination du Mal » de la séquence 4 est essentiellement basée sur un ostinato quasi chromatique aux cordes (principalement les altos et violoncelles). L'ostinato possède un aspect obsessif, qui n'est pas sans rappeler le motif de la folie, aspect notamment renforcé par la vitesse du morceau (qui est à environ 160 à la noire) ainsi que par l'abondance d'éléments percussifs (accents, premier temps à la basse particulièrement marqué à chaque mesure, etc.).

⁹⁸ Gorbman, *Unheard Melodies*, 82.

Exemple 3.10 – Réduction pour piano de la séquence 4

The image displays a musical score for piano reduction of sequence 4, consisting of five systems of music. The score is written in 4/4 time and features a variety of musical elements and dynamics.

System 1: The top staff is labeled "cors, tmp" and contains a melodic line starting in the third measure with a *mp* dynamic. The bottom two staves are labeled "cordes" and "cordes, cuivres" and feature a continuous eighth-note triplet accompaniment with a *mp* dynamic.

System 2: The top staff continues the melodic line with a *mp* dynamic. The bottom two staves continue the eighth-note triplet accompaniment.

System 3: The top staff continues the melodic line with a *mp* dynamic. The bottom two staves continue the eighth-note triplet accompaniment.

System 4: The top staff continues the melodic line with a *mf* dynamic. The bottom two staves continue the eighth-note triplet accompaniment, with a *mf* dynamic marking in the bass line.

System 5: The top staff continues the melodic line with a *f* dynamic. The bottom two staves continue the eighth-note triplet accompaniment, with a *f* dynamic marking in the bass line.

Nous pouvons remarquer la similarité en terme d'attaques et d'accentuation au cours de la séquence avec le motif de la folie en exemple 3.9. Bien que les premiers temps de chaque mesure dans l'exemple 3.10 soient toujours marqués par la basse et les percussions, chaque mesure ne présente pas une ligne de basse régulière et constante, insistant parfois sur le quatrième temps, parfois sur la levée du quatrième temps. L'absence de mélodie et le plan rythmique de la séquence 8 a le même effet que le motif erratique de la folie. Cela illustre ainsi le côté imprévisible du Mal.

Par ailleurs, la tension amenée par l'ostinato est soutenue par l'arrivée du motif chromatique en triolet aux trompettes et cors à la mesure 3 du « thème de la domination du Mal ». Les attaques des trompettes sont toujours entendues aux deuxièmes et troisièmes temps de chaque mesure, renforçant l'aspect militaire de la musique. Kalinak discutait de l'association culturelle du thème de Dark Vader dans *L'Empire Contre-Attaque, Episode V* au Mal et déclare : « Williams has retained the triplet figure from the original Vader theme to drive the rhythm (...) and recast its ostinato like repeated notes, which build suspense. »⁹⁹. Ainsi, la tension provoquée par un ostinato d'un motif en triolet (tel est le cas de l'accompagnement aux cordes) est un marqueur sonore que l'on retrouve souvent lorsque reliée au suspense provoqué par la présence du Mal. La tension est également amplifiée par l'élévation de plus en plus rapide du registre ainsi que par l'accélération du plan harmonique. En effet, on remarque une structure particulière dans la musique. Les mesures 1 à 8 tonicise la mineur, les mesures 9 à 12, do mineur et les mesures 13 à 15, mi mineur, découpant ainsi la musique en structure de plus en plus courtes : 8-4-2 mesures. La tension est d'abord bourdonnante avant de soudainement prendre un aspect alarmiste. Les premiers éléments liés

⁹⁹ Kalinak, *Settling the Score*, 195.

au Mal ici se trouvent ainsi au niveau de la tension augmentant de façon soudaine et du manque flagrant de développement mélodique au profit d'un plan rythmique fort et à l'aspect militaire (par les attaques des cuivres aux deuxièmes et troisièmes temps à chaque mesure). On retrouve également l'aspect chaotique du motif de la folie par la ligne de basse imprévisible.

De même, Lehman déclare au sujet du chromatisme et de ses associations les plus fréquentes : « chromaticism in film tends to correspond with four closely related aesthetic needs that are essentially holdovers from nineteenth-century musico-dramatic rhetoric ».¹⁰⁰ Parmi ces besoins esthétiques, il mentionne ainsi un procédé d'intensification (« ramping up of energy »¹⁰¹), l'association à la magie et à l'occulte, une psychologie particulière (« madness or dream-like quality »¹⁰²) et le sublime. Dans le cas présent, le chromatisme est utilisé pour indiquer un procédé d'intensification (couplée à l'élévation du registre) tout en suggérant le danger que représente le Mal dans la scène (par l'élévation *soudaine* et *déstructurée* (8-4-2) de l'harmonie et du registre).

Dans le cadre de la dichotomie du Bien contre le Mal, la séquence 4 montre la dominance de Voldemort sur Harry et possède certaines caractéristiques communes au motif de la folie. Ceci nous permet ainsi de suggérer que (1), différentes facettes du Mal sont représentées et (2) ces facettes possèdent des points communs sonores qui sont ainsi associées à l'idée du Mal dans *Harry Potter*. On retrouve ainsi, (1) l'aspect percussif saccadé et obsessionnel de la musique qui semble jouer un rôle important dans la représentation psychologique du Mal dans *Harry Potter*, qu'il s'agisse de leur folie ou une autre

¹⁰⁰Frank Lehman, « Music Theory through the Lens of Film », *Journal of Film Music* 5.1-2 (2012), 184.

¹⁰¹ Ibid., 184.

¹⁰² Ibid., 184.

caractéristique (par l'imprévisibilité des lignes de basses (dans la séquence 4) ou du rythme (en noire pointée dans le motif de la folie)); (2) l'usage de chromatisme fort, et surtout de motifs courts chromatiques (trioletts au trompettes de seulement deux notes à trois notes), le Mal est associé au danger et à la tension; (3) l'aspect militaire de la musique (en partie due aux triolets au trompettes dans la séquence 4 et leur intervention à *chaque* mesure, toujours sur les deuxième et troisième temps), associé à l'affrontement entre le Bien et le Mal; (4) le manque de développement harmonique réel qui renforce le caractère obsessionnel des cellules rythmiques par un aspect statique; (5) d'un point de vue de l'instrumentation et de l'orchestration : beaucoup de cuivres utilisés de façon percussives, de cordes (et plus particulièrement les violoncelles pour les ostinato ou les violons pour les notes aiguës et stridentes) et de percussions. De même, il s'agit souvent d'un orchestre très complet, par désir d'éviter tout sentiment de mélodie.

3.IV) Grands thèmes narratifs et leurs marqueurs sonores : La Mort métaphorique (*Hedwig's Theme* dans la séquence 7)

Au cours de cette section, nous nous intéresserons à l'apport dramatique de l'*Hedwig's Theme* au cours de la séquence 7 de la scène du Duel Final. Nous suggérons ici qu'*Hedwig's Theme* est la représentation sonore du thème narratif que nous appelons ici « la mort métaphorique du passé ». Le thème narratif de la mort s'illustre de deux manières dans la scène du Duel Final. Tout d'abord, la mort est représentée par la voix et le mixage particulier de *Lily's Theme* que l'on associe au monde de l'au-delà lors de la séquence 9. D'autre part, c'est par l'entente du motif principal de l'*Hedwig's Theme* que la mort se fait sentir à l'image. Mais plus que cela, *Hedwig's Theme* dans la séquence 7 de la scène du Duel Final, par son rôle dans la série *Harry Potter*, illustre à la fois la mort métaphorique du passé de Harry et la

mort physique (par le style de la musique complètement différente du thème original).

Hedwig's Theme demeure aujourd'hui LE thème musical définissant l'univers *Harry Potter*. Catherine Morgan a déclaré au sujet de *Harry Potter à l'École des Sorciers*, « *Hedwig's Theme* is closely linked to Harry, perhaps more so than Hedwig. (...) Just as *Luke's Theme* is more about his idealism than his person, *Hedwig's Theme* becomes a referent to Harry's magical nature, and the magical normalcy inherent in his world. »¹⁰³. Cependant, au cours de la *Partie I*, *Hedwig's Theme* est utilisée à des fins bien différentes. Desplat a déclaré à propos du thème :

This theme is crucial to the success of the story, and it would have been disrespectful and stupid for me not to use it at the crucial moments where we need to refer to these ten years of friendships that we've all had with these characters and kids, so *Hedwig's Theme* does reoccur a lot more in *Part I* where loss of innocence was the main theme of the film and where *Hedwig's Theme* was referring to childhood and Hogwarts.¹⁰⁴

Ainsi, *Hedwig's Theme* est le symbole sonore du passé, de l'insouciance de l'enfance et de la magie liée à Poudlard. Le passage à l'âge adulte est le nouveau thème narratif que l'on retrouve lors des deux derniers films : Harry a pris la décision de ne pas retourner à Poudlard afin de partir à la chasse des derniers Horcruxes et Poudlard représente la seule enfance que Harry ait réellement vécue, indiquant un tournant décisif dans la vie de Harry.

Comme le montre la **table 3.6**, *Hedwig's Theme* a été rarement utilisé au cours de la *Partie I*. Desplat a expliqué :

We tried really hard with David Yates to use it at very specific moments. Some of them did not make it until the end of the process, unfortunately, because they were kind of bringing the children to childhood while the movie was doing exactly the opposite, bringing the children into adulthood. So it's only a few moments when he's leaving his house, we see Hedwig go

103 Catherine P. Morgan, « Good vs Evil: The Role of the Soundtrack in Developing a Dichotomy in Harry Potter and the Sorcerer's Stone » (thèse de M. Mus., University of North Carolina, 2011), 31.

104 « Alexandre Desplat, Interview and Video of Composer Alexandre Desplat, Discusses "Lily's Theme" and "Hedwig's Theme" in "Deathly Hallows: Part 2" » par Warner Bros., *the-leaky-cauldron.org*

in the sky, away from Harry's hand, when Hedwig is killed, also, by one of the Death Eaters. We're not related anymore, neither to Hedwig, neither to the childhood of these heroes.¹⁰⁵

TABLE 3.6. Apparition de *Hedwig's Theme* dans la *Partie I*.

Scène	Placard	Hagrid	Mort d'Hedwige	Mort de Dobby
<i>Hedwig's Theme</i> temps	(11:09) – (11:18)	(14:56) – (15:12)	(17:09)-(17:39)	(02.11.22) - (02.11.33)
Version CD	<i>Non inclus dans le CD</i>	<i>Non inclus dans le CD</i>	<i>Sky Battle</i>	<i>Farewell to Dobby</i>
Action à l'image	Harry prend dans sa main un petit soldat avec lequel il jouait étant enfant.	« I brought you here sixteen years ago. ». Hagrid se remémore du moment où Harry fut déposé devant la porte de la maison des Dursley.	A 00.17.20 – Hedwige se jette sur un Mangemort pour protéger Harry et se fait tuer. <i>Hedwig's Theme</i> a des airs de Marche Funèbre.	<i>Hedwig's Theme</i> est entendu dès que Dobby est mort (dans les bras de Harry).
Thème narratif	Nostalgie de l'enfance	Nostalgie de l'enfance	Adieu à l'enfance	Adieu à l'enfance

La première scène où le passage à l'âge adulte est suggéré est celle à Privet Drive, alors que Harry se retrouve seul dans la maison vide (*Partie I, 10:01*) avant d'être rejoint par les membres de l'Ordre du Phoenix. *Hedwig's Theme* y est entendu à des moments très précis. Tout d'abord, le thème est entendu alors que Harry inspecte le placard dans lequel il dormait jusqu'à son arrivée à Poudlard et y retrouve un petit soldat en plastique avec lequel il jouait étant enfant (11:09-11:18). Ensuite, le thème revient alors que Hagrid se remémore avec Harry de la fois où il l'avait emmené chez sa tante pour la première fois. (14:56-15:05). Ces deux premières instances du thème illustrent la nostalgie du passé mais non pas encore totalement le passage à l'âge adulte. Enfin, le thème est entendu une dernière fois dans cette scène alors que Harry laisse sa chouette s'envoler alors qu'il quitte définitivement la maison

¹⁰⁵ « Alexandre Desplat on 'Hedwig's Theme', composing the music for the Deathly Hallows : Part 1 », par Warner Bros., Harry Potter Fan Zone, 19 novembre 2010, <http://harrypotterfanzone.com/2010/11/alexandre-desplat-on-hedwigs-theme-composing-the-music-for-deathly-hallows-part-1/>.

de son enfance, témoignant pour la première fois que Harry laisse son enfance derrière lui.

Le thème d'Hedwig est ré-entendu quelques minutes plus tard, au cours de la scène où Harry et Hagrid sont pourchassés par des Mangemorts. Au cours de cette scène, *Hedwig's Theme* prend des airs de marche funèbre (nous reviendrons plus bas sur cette idée). Quelques instants plus tard, la chouette meurt, marquant la fin précipitée de l'enfance de Harry. La musique de cette scène est très importante et symbolise la mort métaphorique du passé de Harry. Et en effet, *Hedwig's Theme* ne sera entendu qu'une seule fois après cette scène, lorsque Harry se rend compte que Dobby est mort (02:11:22-02:11:33). Au cours de cette scène, la musique de la mort de Dobby est exactement la même que celle de la première scène avec l'*Hedwig's Theme* (même orchestration, même tempo lent). En liant ces deux scènes, l'*Hedwig's Theme* souligne la mort réelle d'un personnage, la liant à la mort métaphorique du passé insouciant de Harry. La façon dont est entendu l'*Hedwig's Theme* au cours des scènes traduit particulièrement cette mort progressive métaphorique. L'**exemple 3.11** est une transcription du motif principal (en mi mineur) d'*Hedwig's Theme*.

Exemple 3.11- motif principal de l'*Hedwig's Theme*

Motif principal

Phrase 1 (8 mesures)
(antécédent)

Phrase 2 (8 mesures)
(conséquent)

Comme nous pouvons le voir sur l'**exemple 3.12**, seule la phrase 1 (dans une autre tonalité à chaque fois) et parfois seul le premier motif de la phrase 1 du thème sont repris dans la *Partie I*. L'absence de continuation du motif principal illustre ici la disparition du passé. De même, à la mort d'Hedwig, le rythme du thème est simplifié et n'introduit que quelques notes du motif 1 de la phrase 1, soulignant la disparition du passé au travers de la fragmentation du thème. Le thème prend également des airs de marche funèbre introduit par le changement de métrique (3/8 au 4/4), que l'on retrouve également lors de la scène du Duel Final. Enfin, le registre du thème original est principalement dans les aigus alors qu'au cours de la *Partie I*, les divers échos d'*Hedwig's Theme* se trouvent dans un registre médium. En somme, les différentes instances *Hedwig's Theme* au cours de la *Partie I* sont utilisées comme un vestige du passé et de l'enfance de Harry à Poudlard. Sa disparition et rareté au cours du film marquent de façon narrative la mort métaphorique du passé de Harry.

Exemple 3.12 – motifs entendus dans les différentes scènes de la *Partie I*

The image displays four musical staves, each representing a different instance of Hedwig's Theme in Part I. Each staff is accompanied by a text label indicating the scene, timecode, and instruments used.

- Staff 1:** Musical notation in 3/8 time. Labels: "Petit Soldat, celesta (11:09) et mort de Dobby (02:11:22)" and "celesta (14:56), Hagrid parle du passé".
- Staff 2:** Musical notation in 3/8 time. Label: "cor Hedwig's s'envole loin de Privet Drive".
- Staff 3:** Musical notation in 4/4 time. Labels: "cordes (17:09), Hagrid est assomé" and "cordes (17:19). apparition d'Hedwig à l'écran".
- Staff 4:** Musical notation in 4/4 time. Label: "flûte, cordes (17:31), Hedwig est morte".

Si *Hedwig's Theme* illustre le concept de la mort métaphorique d'une époque dans la *Partie I*, ce n'est plus aussi flagrant dans la *Partie II* qui marque le retour de Harry, d'Hermione et de Ron à Poudlard et ainsi aux sources sonores du thème principal de la série *Harry Potter*. Cependant, l'approche du compositeur dans l'utilisation de l'*Hedwig's Theme* illustre comment que le thème possède une fonction narrative par la modification de ses éléments (tonalité, phrase ou motif entendus, métrique), modification qui peut changer la vision du spectateur d'une scène et lui donner un tout autre sens.

Comme le montre la **table 3.7**, le thème n'est joué que quelques fois au cours de la première section des *Reliques de la Mort, Partie II*, avant l'arrivée des trois amis à Poudlard.

TABLE 3.7. Apparition de *Hedwig's Theme* dans la *Partie II*

Sections du film	I (Avant Poudlard)	2 (Poudlard)	3 (Bataille Finale)	Épilogue (4) (un nouveau départ)
Durée et temps	(00:00:00) – (25:39) (25 min et 39 sec)	(00:25:40) – (01:23:40) (58 min)	(1:23:41) – (01:54:18) (30 min et 37 sec)	(01:54:19)- (fin)
Entente de Hedwig's Theme	2 fois	5 fois	1 fois	1 fois
Association narrative avec Hedwig's Theme	<i>Hedwig's Theme</i> est lié aux Horcruxes	<i>Hedwig's Theme</i> symbolise la transformation de Poudlard aux mains des Mangemorts et la découverte des Horcruxes.	<i>Hedwig's Theme</i> (marche funèbre), annonce que Voldemort ou Harry va mourir.	<i>Hedwig's Theme</i> (présent dans <i>Leaving Hogwarts</i> entendu à la fin du premier <i>Harry Potter</i> , symbolisant ici l'arrivée à Poudlard pour la nouvelle génération ainsi que la fin de l'histoire des aventures de Harry.

Il est ensuite entendu à plusieurs moments de la section 2, mais seulement une seule fois au cours de la scène de la Bataille Finale (section 3), indiquant une signification narrative particulière à l'entente du thème. Dans la scène du Duel Final (inclus dans la Bataille Finale),

Hedwig's Theme est entendu au cours de la séquence 7 et il s'agit de sa dernière apparition avant l'épilogue.

L'**exemple 3.13** est une transcription pour piano de l'*Hedwig's Theme* de la séquence 7. *Hedwig's Theme* prend l'aspect à nouveau d'une marche (la métrique est en 4/4 et non pas en 3/8 comme il est originalement le cas pour le thème), notamment par l'aspect percussif qui marque les premiers et troisièmes temps de chaque mesure de manière rigoureuse ainsi que la mélodie principale, jouée par des cuivres (principalement des cors et des trombones). Les cordes accompagnent la mélodie principale par des doubles-croches (la-mi-fa-mi) et soulignent une harmonie aux mouvements redondants (V-i-VI-i). *Hedwig's Theme* dans la séquence 7 possède des éléments le mettant directement en lien avec les quelques moments entourant la mort de la chouette Hedwig dans la *Partie I* (particulièrement le 4/4 de la métrique et une orchestration similaire).

L'apparition d'*Hedwig's Theme* dans le Duel Final est en écho avec ce que Harry déclare alors à Voldemort « Come on Tom. Let's go back to where we started... together ». *Hedwig's Theme* symbolise ici à la fois la mort métaphorique du passé, ainsi que l'expression métaphorique « la boucle est bouclée ».

L'histoire de Harry commence avec Voldemort et se termine avec lui. La marche qu'est devenue le thème illustre ainsi la résolution de Harry d'en finir une fois pour toute et souligne l'aspect climatique de la scène du Duel Final. *Hedwig's Theme* représente ainsi l'évolution de l'affrontement entre Harry et Voldemort après de nombreuses années et l'aspect funèbre de la marche (suggéré par les notes tenues du thème) symbolise la fin d'une époque et la fin d'une histoire, marquant ainsi la mort métaphorique et la clôture de la série *Harry Potter* de façon imminente.

Exemple 3.13 – Réduction pour piano de *Hedwig's Theme* (séquence 7, mes.10 à 21)

The image displays a piano reduction of a sequence from *Hedwig's Theme*, measures 10 to 21. The score is organized into five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** Features a melodic line in the treble clef labeled "cordes, bois" with dynamics *mf* and *f*. The bass clef contains accompaniment for "basses, vcelles" and "cuires, bois" (likely brass), with dynamics *mf* and *f*. A "cors" (horn) part is also indicated with *mf* dynamics.
- System 2:** The treble clef has a melodic line with a *tmp* (tempo) marking. The bass clef features a rhythmic accompaniment of eighth notes, labeled "cordes, vins à l'octave" (strings, one octave lower).
- System 3:** The treble clef has a melodic line with an *8ve* (octave) marking and *f* dynamics. The bass clef continues the eighth-note accompaniment.
- System 4:** The treble clef has a melodic line with *f* dynamics. The bass clef continues the eighth-note accompaniment.
- System 5:** The treble clef has a melodic line with *f* dynamics. The bass clef continues the eighth-note accompaniment.

Throughout the score, various performance markings such as slurs, accents, and dynamic changes are present to guide the pianist's interpretation.

3.V) Unité et continuité – temps et leitmotifs, la musique en tant qu'agent narratif.

Au cours de cette dernière partie, nous nous intéresserons à la musique en tant qu'agent narratif dans le cadre de la scène du Duel Final. Nous considérons ici l'ensemble de la scène afin de démontrer qu'il y a une évolution narrative qui s'illustre clairement par la musique. Par sa structure en apparence décousue, la musique de la scène du Duel Final, par ses différentes vignettes sonores, présente un exemple idéal afin d'appliquer certains concepts théoriques en musique classique qui proposent que la musique est un agent narratif. Nous proposons tout d'abord que la musique a une unité par l'usage d'éléments sonores spécifiques qui relient l'ensemble des vignettes, avant de prendre en considération l'apport dramatique des leitmotifs dans cette unité et dans la création dramatique sonore.

Hatten, Robinson et Levinson, en musique classique, et Reyland, dans ses recherches en musique pour images, ont abordé le concept de la musique en tant qu'agent narratif évolutif basé sur le concept linguistique des sonorités « marquées » et « non-marquées ». Pour Robinson et Hatten¹⁰⁶, l'auditeur perçoit dans la musique un élément (instrument solo, changement notable dans le rythme, dans l'orchestration, dans l'harmonie, dans le style...) qui se démarque du reste de la musique et fait figure d'agent narratif dont l'histoire évolue au cours d'un morceau. Hatten prend exemple sur la sonate *Hammerklavier* de Beethoven, comparant la modulation en sol majeur accompagnée par une texture telle une hymne (marquée religieuse ou spirituelle) comme une représentation d'un changement d'état émotionnel allant du tragique à la transcendance et déclarait : « oppositions may be encoded in the style and may in turn support a relatively consistent hierarchy, or network, or universe of style meanings »¹⁰⁷. En se basant sur les recherches de Hatten, Reyland a pris exemple sur

106 Jenefer Robinson et Robert S. Hatten, « Emotions in Music », *Music Theory Spectrum* 3.4 (2012).

107 Robert S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation*

le film *Casablanca* et de l'évolution du rôle narratif de la Marseillaise. Pour Reyland, la Marseillaise est d'abord le symbole de l'occupation de Casablanca au début du film (par son association à la France et à l'histoire des colonisations françaises), avant de devenir l'hymne de la liberté à la fin du film, soulignant ainsi l'évolution narrative de la musique sur l'image.¹⁰⁸

Levinson s'est également intéressé à la musique en tant qu'agent narratif et a déclaré : « if instrumental music is to count as narrative we will have to establish, first, that such music does indeed *represent*, second, that it represents *non-musical* events and third, that such music represents in a narrative mode, that is, by somehow conveying or recounting *temporal or causal relations* among those non-musical events. »¹⁰⁹ Bien qu'il ne mentionne pas Hatten, son approche est similaire afin de voir quels éléments dans la musique « représentent » une forme de narration. Il mentionne principalement le rôle du genre ainsi que du développement motivique comme déterminant dans la construction narrative par la musique. Il affirme ainsi qu'une étude, un canon ou encore un menuet « tend to block narrative suggestion or undercut narrative momentum » alors que dans le cas d'une sonate, « internal narrativity has more purchase, (...) being inherently progressive and developmental, and more susceptible to narrative construal ». ¹¹⁰

Ces approches sont intéressantes dans le cas du déroulement de la scène du Duel Final. L'idée de l'influence du genre musical sur le potentiel dramatique relève particulièrement de la forme et de l'usage de motifs, et la musique de la scène du Duel Final se distingue par sa structure en séquences et l'apparition de leitmotifs qui guident l'interprétation du spectateur.

(Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 1994), 54.

108 Nicholas Reyland, « The Beginnings of a Beautiful Friendship? Music Narratology and Screen Music Studies », *Music, Sound and the Moving Image* 6:1 (2012), 55-71.

109 J errold Levinson, « Music as Narrative and Music as Drama », *Mind & Language* 19:4 (2004), 431.

110 Ibid., 436.

Comme nous l'avons vu, la musique de la scène se modifie à chaque séquence et n'a pas vraiment d'unité sonore apparente. Les courtes vignettes sonores et visuelles présentent ainsi un changement constant qui illustre à chaque fois un développement narratif. Ainsi, nous pourrions, en théorie, percevoir une évolution narrative par l'évolution et la chronologie des thèmes et musiques mêmes entre les séquences. Les associations déjà créées auparavant dans le film par les thèmes nous permettent d'entendre une histoire sonore se former. Imaginons un instant que la musique ne soutienne pas d'images. L'histoire de la scène serait-elle différente si elle était créée par association plutôt que par l'alliance entre image et musique?

3.Va) L'unité et l'histoire par les éléments musicaux

Claydon déclare au sujet de la *Liste de Schindler* (du réalisateur Steven Spielberg, 1993) :

John Williams's score is played by clarinet and violin, instruments specifically associated with Jewish and Eastern European performers and signifying that their music has become an aural shorthand for Jewish identity. Even when played by a full orchestra, the Jewish melodies retain their identity through the dominance of the strings and woodwind against the militaristic associations of the brass.¹¹¹

Claydon mentionne ici l'instrumentation et la couleur instrumentale comme ayant un potentiel associatif important en fonction du genre, du temps ou de l'espace géographique. Elle associe les mélodies et couleurs des clarinettes et cordes à la culture Juive, à la manière où Prokofiev associait le son du basson et le thème sautillant (ou clopinant) au grand-père dans *Pierre et le Loup* (1936). Ceci nous amène également à considérer la théorie des métaphores de Larson. Pour lui, l'auditeur associe la musique à des mouvements physiques (telles que la gravité et l'inertie) ou à des métaphores. La **table 3.8** illustre les caractéristiques sonores de chaque séquence lors de la scène.

¹¹¹ Claydon, « Film music, musicology and semiotics », 66.

Table 3.8 – Analyse sonore de la scène du Duel Final

Séq.	Motifs privilégiés	Nuances	registre	Leitmotiv	Tempo (à la noire)	Instrumentation
1	Rythmique (chaotique)	<i>Mezzo-forte au forte</i>	Très aigu à très grave	Aucun	160	Tutti (brèves interventions bois, cuivres, cordes...), très percussif
2	'rythmique' (dans le sens statique)	<i>piano</i>	Aigu <i>et</i> très grave		160	Peu d'instruments (bois (notes tenues), cuivres graves).
3	Mélodique (espérance)	<i>Piano à mezzo-forte</i>	Aigu-medium	<i>Joie et Espoir/ Neville</i>	80	Mélodique : Flûte (au début), puis cors et cuivres (deuxième partie) Accompagnement : cordes
4	Rythmique (militaire)	<i>Forte</i>	medium-grave	Aucun	160	Beaucoup de cuivres, de percussions et de cordes (accompagnement).
5	'rythmique' (dans le sens statique)	<i>piano, mezzo-forte soudain</i>	Très aigu-medium		160	Cordes (notes tenues aigües), cuivres (à la fin)
6	Mélodique (au cuivres) et rythmique (aux cordes surtout) (affrontement)	<i>Piano</i> (thème à la flûte), <i>forte</i> (à l'ajout des cuivres)	Medium-grave (motif mélodique), très aigu (motif rythmique)		160	motif mélodique cuivres (cors, trombones) et bois motif rythmique (trompettes, cordes) – très percussif
7	Plus rythmique (malgré le thème d'Hedwig) que mélodique (funèbre)	<i>Forte à fortissimo</i>	Medium-grave (même le thème d'Hedwig)	<i>Hedwig's Theme</i>	160	Percussions , accompagnement au cordes <i>Hedwig's Theme</i> : au cors (et cuivre)
8	Mélodique (épique)	<i>Forte à fortissimo</i>	Aigu à grave	<i>Battlefield ; Défense de Poudlard</i>	70	<i>Motif de la Défense</i> : cordes <i>Battlefield</i> : voix, cuivres, bois, cordes
9	Mélodique et rythmique (pré-Nagini), surtout mélodique (post-Nagini) (affrontement, mort)	<i>Forte à fortissimo à piano (Lily's Theme)</i>	Très Aigu (post-Nagini) à grave	<i>Défense de Poudlard; Lily's Theme</i>	65	(pré-Nagini) : beaucoup de percussions , cordes (accompagnement), cuivres (post-Nagini): voix, cordes (<i>motif de Défense</i>), cuivres (trompettes...) <i>Lily's Theme</i> : voix (mélodie) et cordes (accompagnement)

Nous remarquons rapidement que hormis quelques séquences (notamment 2 et 5), l'instrumentation (et l'orchestration) est similaire à chaque séquence : il y a beaucoup de cuivres aux motifs mélodiques et de cordes en accompagnement, ainsi qu'un fort aspect percussif. D'un point de vue sonore, nous pouvons relier ces éléments à un environnement militaire. Ceci est renforcé par le tempo rapide de certaines séquences où la musique est construite sur des cellules rythmiques (séquences 1, 2, 4, 5, 6 (le motif de Bellatrix)) plutôt que mélodiques (séquences 3, 6, 7, 8, 9). Notons particulièrement que les sections mélodiques se distinguent souvent par les leitmotifs présent dans les séquences (hormis la séquence 6). Comme nous pouvons le voir, la forme ternaire que nous avons abordé en début de chapitre se remarque par le tempo, le type de motif ainsi que l'apparition d'un leitmotiv. Ainsi, les séquences 1,2 (avec 3, groupe 1) puis 4, 5 (avec 6, groupe 2) sont rythmiques (1 et 4 avec beaucoup de percussions, suivies de 2 et 5 de façon très statique), alors que les séquences 3 et 6 présentent un motif mélodique prédominant (dans la séquence 6, c'est le motif mélodique qui clôt la section). Les séquences 7 à 9 présentent toutes un mélange entre motifs mélodiques et rythmiques, symbolique du moment climatique par le développement harmonique. Au niveau du tempo, on remarque également un plan ternaire (moins fort dans le groupe 2). Malgré un tempo prédominant de 160 à la noire environ (séquences 1, 2; 4, 5, 6; 7), les séquences 3 (80), 8 (70) et 9 (65) marquent un changement d'atmosphère à chaque fois par le changement de tempo. Enfin, on retrouve des leitmotifs aux séquences 3, 7, 8 et 9.

La séquence 3, avec le thème de Neville marque la fin de la première section de la scène, alors que les séquences 7, 8 et 9 réunissent les plus grands thèmes de la *Partie II* et de la série *Harry Potter* (*Lily's Theme (Partie II)*, *Hedwig's Theme* (tous les *Harry Potter*) et le motif de *la Défense de Poudlard* (Bataille de Poudlard, *Partie II*)) et forment le troisième groupe.

Ainsi, bien que la musique semble en surface être décousue et manquant de cohésion dans l'enchaînement des séquences, plusieurs éléments tels que l'instrumentation (cuivres, cordes et percussions), l'utilisation et l'ordre de cellule mélodique ou rythmique nous permet de découvrir la structure ternaire de la musique. En plus de cela, la différence claire entre les séquences propose un environnement sonore différent entre les groupes de personnages permettant de voir comment est illustré le thème narratif de l'affrontement final.

3.Vb) L'unité narrative par l'usage de leitmotifs

Comme nous en avons discuté au début de cette partie, plusieurs musicologues et théoriciens (nous ne mentionnons ici que Hatten, Levinson et Reyland parmi d'autres) considère la musique tel un agent narratif afin de comprendre les différentes interprétations narratives pouvant être associées à différents éléments musicaux. Larson affirmait :

We have a strong drive to find meanings in the world, but those meanings exist only in our minds. 'Music simply does not exist independent of experience. Meaning is not something in the music itself (...) but something that arises through individual subjects' encounters with musical works.¹¹²

Bien qu'il considère ainsi que le sens de la musique est purement lié à l'interprétation du spectateur et n'est ni universelle, ni une vérité absolue, Larson affirme cependant qu'il s'agit d'une pratique courante chez un auditeur que de vouloir donner du sens à la musique. En musique de film cependant, la musique est bien souvent interprétée en fonction de l'image qu'elle accompagne. L'image donne son sens à la musique, mais l'inverse peut également être vrai. Pour Reyland, l'utilisation de leitmotifs plus particulièrement, permet de retracer de façon sonore l'histoire du film et sert de point d'encrage fort permettant de considérer la musique comme un agent narratif. Si nous ignorions l'image et n'écoutions que la musique au

¹¹² Steve Larson, *Musical Forces : Motion, Metaphor, and Meaning in Music* (Bloomington & Indianapolis : Indiana University Press, 2012), 33.

cours de cette scène, je considère que le potentiel narratif de la musique se vérifie fortement au cours de la scène du Duel Final, notamment par la structure ternaire des séquences et par la chronologie et récurrence des leitmotifs.

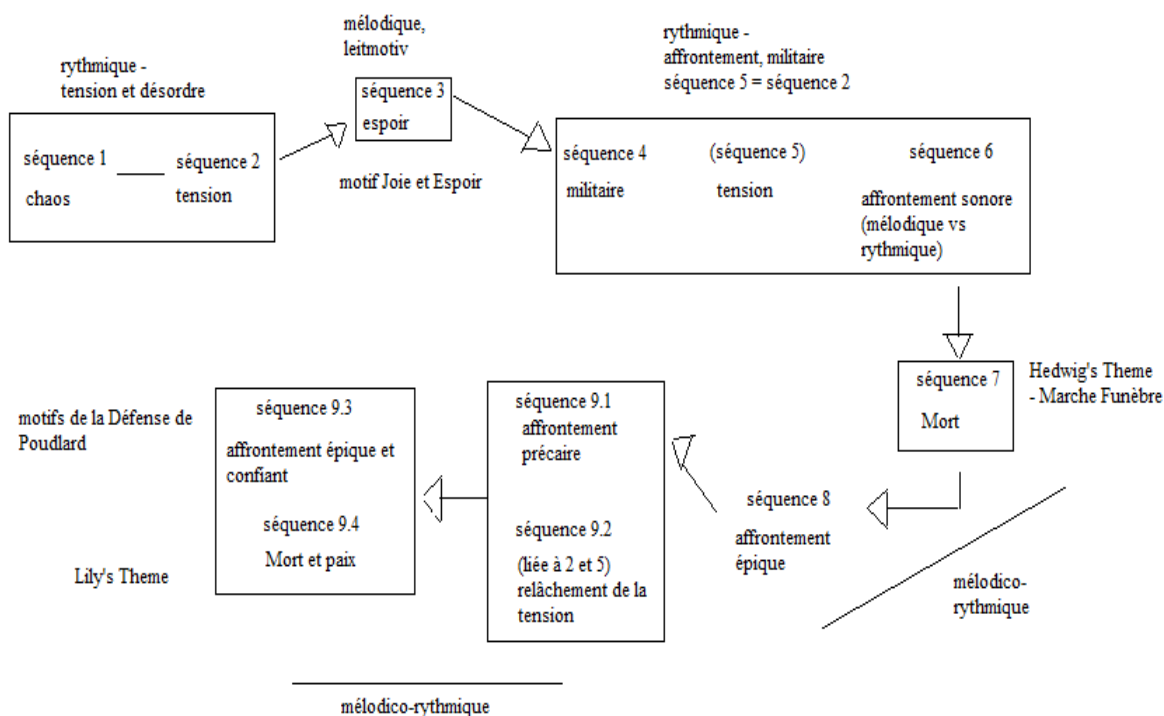
Je propose dans cette section que les leitmotifs et les marqueurs sonores du Bien, du Mal ainsi que de la Mort –que nous avons déjà établi plus tôt dans ce chapitre– nous permettent de remarquer une distinction sonore claire liant la scène du début à la fin. En effet, il y a clairement deux camps s'affrontant, le premier est mélodique et l'autre rythmique. Si, le camp rythmique semble tout d'abord l'emporter, le camp victorieux à la fin de la scène est celui mélodique. Ainsi, les leitmotifs structurent la scène et deviennent des éléments narratifs permettant à l'histoire sonore d'évoluer.

L'**exemple 3.14** représente l'évolution narrative pouvant être suggéré à l'entente de la musique seule. Jusqu'à la séquence 3 et l'entente du premier leitmotiv, les deux premières séquences sont très différentes l'une de l'autre. La séquence 1 présente une musique décousue et spontanée avec (1) de courts passages musicaux à divers instruments, (2) une abondance d'accents, de dissonances et (3) de nombreux effets percussifs, ainsi qu'une construction musicale basée sur des cellules rythmiques. Au contraire, la séquence 2 possède une musique statique et figée (avec surtout des notes tenues et des nuances *piano*), en totale opposition à la musique de la séquence 1. Ces deux premières séquences demeurent introductives de façon sonore, il est difficile de comprendre exactement ce que la musique signifie alors en tant qu'agent narratif.

Neville est le tout premier leitmotiv entendu lors de la scène du Duel Final, dans la séquence 3. Comme nous l'avons vu, l'image et la musique fonctionnaient de pair dans la création du côté héroïque de Neville. En effet, l'aspect héroïque devient une possibilité parce

que Neville voit l'épée de Gryffondor, symbolisant son véritable statut de Gryffondor. Cependant, cette possibilité est aussi créée parce que Neville se voit attribuer le motif de la *Joie et de l'Espoir* exclusivement. Neville devient un héros au cours de cette séquence. Sans l'image cependant, il ne s'agit ici que d'une musique symbolisant la *Joie et de l'Espoir*. Après deux séquences à la musique imprévisible, la musique devient ainsi porteuse d'espoir. Le crescendo progressif associé à l'ajout des cors et à un agrandissement de l'orchestre lors de la deuxième partie du motif, solidifie ce message d'espoir. De plus, il s'agit de la première fois où l'on entend une *mélodie*. Le leitmotiv et l'apparition d'une mélodie dans un environnement sonore jusqu'alors rythmique est un élément non marqué qui traduit un changement narratif par la musique.

Exemple 3.14 – Musique en tant qu'agent narratif, scène du Duel Final



Les séquences 4 à 6 forment diverses vignettes sonores n'étant pas liées les unes aux autres hormis par quelques éléments similaires (tempo, instrumentations). La séquence 4 possède des éléments au caractère militaire (par la rigueur du plan rythmique et percussif, ainsi que l'instrumentation où prédominent les cuivres), alors que la séquence 5 est en continuité avec la séquence 2, demeurant statique et traduisant un moment de tension. Ces deux séquences sont en directe relation avec les séquences 1 et 2 par leur ambiance sonore) mais elles proposent également un développement suggérant un affrontement (militaire dans la séquence 4), et une augmentation de la tension en réponse (pour la séquence 5). La séquence 6 possède deux motifs distincts indiquant clairement un affrontement. Cependant, le sentiment provoqué par le *ritardando* et la ligne mélodique des cuivres à la fin de la séquence 6 suggère la victoire du motif « mélodique » face au motif « rythmique ». Entre ces trois séquences, un manque de cellule mélodique est clairement instauré, au profit d'une musique rythmique et d'un registre médium-grave. Une prévalence de cuivres (interventions mélodiques brèves) et de cordes (pour l'accompagnement) se remarque particulièrement. D'un point de vue narratif, la musique illustre ici le chaos après l'espoir, puis la victoire temporaire (pas de cadence ou procédé musical soulignant quoique ce soit de final) d'un côté dans l'affrontement,

Il faudra ensuite attendre la séquence 7 pour le prochain leitmotiv : *Hedwig's Theme*. Thème particulier au vue de sa représentation narrative sur l'étendue de 8 films, ce thème possède une multitude d'associations. Comme nous l'avons vu cependant, au cours de la séquence 7, *Hedwig's Theme* est joué dans un style qui ne laisse pas planer le moindre doute; il s'agit d'une marche funèbre Si la musique est un agent narratif, l'accompagnement de croches des cordes, l'aspect très percussif du thème et la lenteur de la mélodie principale

jouée par les cuivres à un registre médium-grave expriment ici un tournant dans l'histoire, annonçant clairement qu'un événement dramatique va se produire.

La séquence 8 marque le retour des motifs de la bataille. Nous retrouvons ainsi la mélodie principale de *Battlefield*, ainsi que le motif de la *Défense de Poudlard*. Ces motifs indiquent clairement qu'un affrontement a lieu. L'ajout du chœur, comme nous avons pu le voir précédemment donne à la musique un aspect religieux que l'on associe de façon sonore à un moment épique. L'orchestration est ici plus riche, faisant appel à l'ensemble de l'orchestre et le registre s'étend de grave à très aigu. De plus le tempo est lent en comparaison aux séquences précédentes (environ 70 à la noire), faisant de cette séquence un moment clé dans la musique.

Enfin, la séquence 9 possède un développement intéressant. Elle comprend 4 sections musicales claires. La première (9.1) est en directe continuité avec les séquences 4 et 6 plus particulièrement (notamment par l'aspect très percussif en début de mesure). La tension est clairement exprimée par l'ascension chromatique progressive de la musique dans un registre de plus en plus aigu. La deuxième section (9.2) est liée de façon sonore aux séquences 2 et 5 par le manque réel de développement réel de quoique ce soit (rythmique ou mélodique) et indique un moment de suspension par les notes tenues. Créant un vide sonore après la forte tension de la première section (9.1), elle peut être interprétée de façon narrative comme un relâchement soudain de la tension, signifiant qu'un moment important s'est produit. La troisième section (9.3) se voit reprendre le moment épique suggéré par 9.1 avec quelques changements soulignant une atmosphère plus triomphante et épique. Tout d'abord, on remarque rapidement un changement de métrique, en 2/4 cette fois qui peut être considéré comme un symbole de force et de confiance, contrairement au 3/4 de 9.1 qui implique un

équilibre précaire dans un environnement sonore associé au militaire. De même, on retrouve de nouveau le motif de la *Défense de Poudlard* qui renforce l'impression du 2/4 et suggère que le camp « mélodique » l'emporte sur le camp « rythmique ». De même, la mélodie principale présente un élargissement du registre de façon régulière et un enchaînement d'intervalles de sixtes et d'un rythme identique (noire-noire, blanche) que l'on peut associer ici au triomphe. La dernière section (9.4) introduit *Lily's Theme* qui comme nous l'avons vu dans le **chapitre II**, est l'incarnation sonore de Lily, un personnage fantomatique que l'on associe par le biais d'effets acoustiques au thème de la Mort. Sa présence sonore indique ainsi la mort de l'un des personnages, probablement celui du camp « rythmique » par la présence d'un leitmotiv mélodique. De même, le thème est associé au genre de la berceuse (par la douceur de la voix et une ligne mélodique constituée de fragments courts faciles à répéter) et souligne également un moment de calme et de paix à la fin de la scène.

Ainsi, par la seule écoute de la musique, celle-ci représente – sans même avoir besoin de voir l'image- une évolution narrative similaire à l'histoire réelle : un affrontement dans un environnement militaire qui se solde par la victoire du Bien contre le Mal. Ici, les leitmotifs servent de point de repère et de transition, structurant l'histoire illustrée par la musique. De même, les plans rythmiques et mélodiques sont également des marqueurs sonores importants dans la création et l'évolution de la tension dramatique.

Conclusion

En conclusion, nous avons vu deux grandes approches théoriques nous permettant de souligner quels marqueurs sonores sont distinctifs des thèmes narratifs du Bien, du Mal, de l'héroïsme, de la folie et de la mort métaphorique du passé. Nous avons rapidement remarqué

que dans Harry Potter, ces thèmes sont interconnectés, à l'instar de l'héroïsme que l'on pouvait classer comme faisant partie du thème narratif du Bien. Larsen, Scheurer, Kassabian et Kalinak entre autres reconnaissent l'importance de considérer la musique de film dans une continuité historique et culturelle lorsque l'on cherche à comprendre pourquoi nous associons certains styles, genres et éléments musicaux (orchestration ou instrumentation) aux éléments narratifs de l'image. Leurs différentes approches nous permettent ainsi de percevoir comment le Bien et le Mal sont représentés sur différents niveaux liés au cours de la scène du Duel Final. Enfin, Hatten, Levinson, Larson, en musique classique, et Reyland proposent quant à eux une analyse basée sur une expérience auditive évolutive où la musique est un agent narratif véhiculant certaines idées par le biais d'éléments musicaux marqués et non marqués. Ces approches nous ont permis ici de remarquer l'indépendance de la musique dans la création d'une histoire sonore qui devient cohérente et parallèle à la narration à l'image.

Conclusion

La série *Harry Potter* pour film s'est terminée en 2011 avec les *Reliques de la Mort : Partie II*. Le compositeur, Alexandre Desplat, s'est à la fois servi de thèmes entendus dès les origines de la série (*Hedwig's Theme* plus particulièrement), que de nouveaux thèmes (*Lily's Theme*, *Neville*, motif de la Défense de Poudlard). Ces thèmes lient les deux derniers films à l'octalogie et créent de nouvelles associations sonores à de nouveaux thèmes narratifs. Au cours de cette thèse nous avons étudié la mise en musique de certains thèmes narratifs communs à l'univers Harry Potter d'une part (notamment la magie et la mort) et spécifiques aux derniers films d'autre part : (1) la mort métaphorique du passé (ou l'adieu à l'enfance et le passage à l'âge adulte), (2) la figure maternelle, (3) l'héroïsme et (4) l'affrontement climatique entre le Bien et le Mal. Au travers de diverses théories concernant la musique de film, nous avons développé le concept de marqueurs sonores communs à différents passages musicaux nous permettant d'unifier et d'identifier l'environnement sonore d'un thème narratif donné.

La vision de théoriciens de la musique de film, tels que Gorbman ou Chion, nous ont d'abord permis d'aborder diverses questions techniques liées au fonctionnement de la musique dans un film. Gorbman, plus particulièrement, a expliqué que le rôle principal de la musique était d'unifier et de rendre réaliste l'environnement fictif créé par l'image. Certains de ces principes (« unity » ou encore « signifier of emotion ») nous ont permis d'identifier comment la magie était représentée par la musique en fonction de ses apparitions à l'image cohérente. Le thème du *Locket* offrait ainsi un sentiment d'unité par son entente au moment de scènes spécifiques et rendait ainsi réaliste la présence de magie. Au contraire, le positionnement de la musique de façon diégétique était un signe distinctif de l'absence de magie.

Certaines recherches liées à l'Éternel Féminin (Shaw en musique, O'Brien en littérature) et à la voix (Brophy, Poizat) nous ont permis d'établir l'importance narrative de *Lily's Theme* dans l'environnement sonore de la *Partie II*. Nous avons vu que le personnage de Lily Potter est au cœur de différents thèmes narratifs de la *Partie II*, et ses caractéristiques peuvent être considérées comme des liens à l'Éternel Féminin dans l'octalogie. Lily Potter représente ainsi la figure maternelle pour Harry, l'amour et la rédemption pour Severus Rogue, et comme nous l'avons vu dans le chapitre 3, la victoire du Bien contre le Mal à la mort de Voldemort. De plus, l'étude de spectrogrammes, inspirée par les recherches de Burns en vidéos musicales et musique populaire, nous ont permis d'offrir une analyse acoustique expliquant certaines associations et analogies que l'auditeur peut dériver à l'entente du thème. Comme nous l'avons vu, l'abondance d'*EQ* et de *reverb* utilisés de façon spécifique, ainsi que le caractère fantomatique d'une voix sans origine physique réelle et sémiotique illustrent le thème narratif de la mort. Enfin, nous avons souligné la position sonore délicate de *Lily's Theme*, qui ne correspond pas vraiment à la distinction diégétique/non-diégétique développée par Gorbman.

Kassabian, Larsen et Scheurer proposaient d'autres manières expliquant les associations créées par l'audio-spectateur à l'entente de certains types de musique. Qu'il s'agisse du style, du genre ou de l'instrumentation, ces musicologues affirment que la musique possède un sens qui est créé de toute pièce par des associations culturelles ou historiques. Nous avons ainsi montré que cette approche s'appliquait particulièrement pour certains motifs caractéristiques, tels que le thème de Neville, le motif de Molly et de la folie, qui étaient tous encrés dans l'histoire de l'héroïsme. Ainsi, dans la scène du Duel Final, les analyses de Scheurer sur l'héroïsme se sont avérées pertinentes et utiles quant à l'illustration de ce thème narratif dans

certaines séquences de la scène.

Enfin, Hatten, Reyland ou encore Levinson mentionnent tous le rôle narratif de la musique, insistant sur le fait que la musique elle-même retrace une histoire passant au travers de différents moments. Comme nous l'avons vu, c'est au travers de leitmotifs (marqués) que l'histoire narrative impliquée par la musique évolue et se transforme. Ainsi, même sans image, la musique de la scène du Duel Final illustre tout de même une série de vignettes sonores traduisant divers états émotionnels ou narratifs.

Bien qu'il ne s'agisse ici que d'une vision globale de multiples champs de recherches en musique de film, le domaine ne cesse d'évoluer, s'écartant progressivement de l'aspect technique de la musique pour film et de la question « comment la musique fonctionne dans un film? ». Aujourd'hui, de plus en plus de musicologues et de théoriciens s'intéressent aux raisons pour lesquelles la musique de film est associée à la narration et l'histoire de l'image. Cette thèse s'est aventurée dans de nouveaux champs d'analyses, notamment par l'observation de la texture sonore de certains morceaux au travers de spectrogrammes, afin de proposer de nouvelles perspectives d'analyses. Le concept des marqueurs sonores dans cette thèse nous a également permis de montrer que le compositeur est resté dans une certaine tradition culturelle (usage de leitmotifs, cuivres et mélodiques pour le thème narratif de l'héroïsme par exemple), tout en proposant de nouveaux thèmes qui ne peuvent être analysés de façon traditionnelles et critiques (à l'exemple du positionnement ambigu de *Lily's Theme* dans l'environnement sonore) et nécessitent une analyse acoustique. Ainsi, les marqueurs sonores et les différents procédés acoustiques retrouvés dans l'environnement sonore de *Harry Potter* s'inscrivent dans une continuité traditionnelle de la musique de film tout en définissant une sonorité unique aux thèmes narratifs majeurs de la saga.

ANNEXE: Résumé des Films

Partie I

Au cours de la Partie I, Harry, Ron et Hermione, au lieu de retourner à Poudlard pour terminer leur dernière année d'études, décident de partir à la recherche des derniers Horcruxes manquants. Après avoir célébré le mariage du frère aîné de Ron avant de se faire attaquer par des Mangemorts, les trois amis s'isolent du reste du monde sorcier pour la majorité du film.

Les trente premières minutes du film sont essentiellement introductives et montrent : Harry quittant définitivement la maison de sa tante; Hermione lançant un sort d'Oubliettes sur ses parents; l'Ordre du Phoenix célébrant le mariage de Bill Weasley et Fleur Delacour; une vague introduction aux Reliques de la Mort. C'est au cours de cette partie du film que la majorité des grands thèmes musicaux de la Partie I sont introduits (*Oblivate*, *Polyjuice Potion*, *Death Eaters*, *Hedwig's Theme*). La moitié du film (environ 1h10) est consacrée à la recherche puis à la destruction du Médaillon de Serpentard, menant les trois amis au Square Grimmault, au Ministère de la Magie, et à Godric's Hollow. La trame sonore principale tourne autour du leitmotiv du Médaillon (issu du *Locket*).

La dernière partie du film (à partir de 01h40 environ) se concentre sur la découverte de la légende des Reliques de la Mort et la capture (et torture) des trois amis chez la famille Malefoy avant que Dobby, l'elfe de maison ne parviennent à les libérer (sauvant Ollivander, le faiseur de baguettes, Luna Lovegood et un Gobelin travaillant à Gringotts au passage qui y avaient également été fait prisonniers) au prix de sa propre vie. Le film se termine avec l'enterrement de Dobby et Voldemort récupérant la Baguette de Sureau (l'une des Reliques) du cercueil de Dumbledore.

Partie II

La Partie II marque le retour de Harry, Hermione et Ron à Poudlard. La première partie du film montre Poudlard tombée aux mains de Voldemort et retrouve les trois amis s'infiltrant illégalement dans le coffre fort de Bellatrix Lestrange à Gringotts afin d'y dérober un Horcruxe. Cette partie reprend certains thèmes de la Partie I (notamment celui des Horcruxes) et introduit *Lily's Theme* (thème principal de la *Partie II*) et *Hedwig's Theme* (thème principal de la série).

La seconde partie du film (commençant vers 30 min) marque le retour de Harry et ses amis à Poudlard, ainsi que le retour de Neville et de Rogue que l'on avait peu ou pas vue (dans le cas de Neville) dans la Partie I. Le retour à Poudlard marque également le retour de thème iconique à la série, tels que *Harry Wondrous World* alors que les amis de Harry le revoient et encore lorsque McGonnagall chassent les Mangemorts du château. Cette section introduit le motif de la Défense de Poudlard (*Statues, Courtyard Apocalypse*) et de la Bataille de Poudlard (*Battlefield*) alors que la bataille commence. Entre temps, Harry et ses amis cherchent et parviennent à détruire deux autres Horcruxes.

La troisième partie du film voit mourir Rogue, Harry et Voldemort; Harry étant le seul personnage à revenir de l'Au-delà. Alors que tous croient Harry mort, Narcissa Malefoy sauve sa vie et Neville montre qu'il est un héros.

La dernière partie du film est l'épilogue de la série, montrant Harry, Ron, Hermione, Drago Malefoy et leurs familles se disant au revoir avant d'envoyer leur enfant à Poudlard pour une nouvelle année scolaire.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- BROPHY, Philip. « Vocalizing the Posthuman », dans *Voice : Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, dir. par Norie Neumark, Ross Gibson et Theo van Leeuwen. MA: The MIT Press, 2010, 360-382.
- BROXTON, Jonathan Broxton. review of Harry Potter and the Deathly Hallows Part II – Alexandre Desplat (compositeur), Movie Music UK, 15 août 2011. Disponible sur : <<http://moviemusicuk.us/2011/08/15/harry-potter-and-the-deathly-hallows-part-ii-alexandre-desplat/>>.
- BUHLER, James, Caryl FLINN et David NEUMEYER (dir.). *Music and Cinema*, Hanovre, NH : Wesleyan University Press, 2000.
- BUHLER, James, Rob DEEMER et David NEUMEYER (dir.). *Hearing the Movies : Music and Sound in Film History*, New York : Oxford University Press, 2010.
- BUHLER, James. « Star Wars, Music and Myth », dans *Music and Cinema*, dir. Par James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer, Hanovre, NH : Wesleyan University Press, 2000, 33-57.
- BURNS, Lori et Jada WATSON., «Spectacle and Intimacy in Live Concert Film:Lyrics, Music, Staging, and Film Mediation in P!nk's *Funhouse Tour* (2009) », *Music, Sound and the Moving Image*, 7.2 (2013), 103-140.
- CALLAWAY, Kutter. *Scoring Transcendence : Contemporary Film Music as Religious Experience*, Texas : Baylor University Press, 2013.
- CHION, Michel. *La musique au cinéma*, France: Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995.
- CLAYDON, Anna E. « Film music, musicology and semiotics : Analysing The Draughtsman's Contract », *Journal of British Cinema and Television*, 8.1 (2011), 62-80.
- COHEN, Annabel J. « Film Music : Perspectives from Cognitive Psychology », dans *Music and Cinema*, édité par James Buhler, Caryl Flinn et David Neumeyer, Hanovre, NH : Wesleyan University Press, 2000.
- CREIGHTON, Jolene E. « Pity Those Who Live Without Love : The Function of Love in Harry Potter », thèse de M.A, State University of New York, 2011.
- EMSLIE, Barry. *Richard Wagner and the Centrality of Love*, Woodbrige : The Boydell Press, 2010.

- GORBMAN, Claudia. *Unheard Melodies : Narrative Film Music*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1987.
- GREEN, Jessica. « Understanding the Score : Film music communicating to and influencing the Audience », *Journal of Aesthetic Education*, 4-44 (2010), 81-94.
- GREIVING, Tim. *Desperate Times... Call for Desplait measures!* [en ligne], *Film Music Score Online*, Vol.15, No.1, Novembre 2010. Disponible sur :
< <http://www.filmscoremonthly.com/fsmonline/main.cfm?issueID=69> >.
- HALFYARD, Janet K. *The Music of Fantasy Cinema*, Sheffield : Equinox, 2012.
- HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 1994.
- HATTEN, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 2004.
- HATTEN, Robert S. et Jenefer ROBINSON. « Emotions in Music », *Music Theory Spectrum*, 3.4 (2012), 71-149.
- HELDT, Guido. *Music and Levels of Narration in Film : Step Across the Border*, Bristol : Intellect, 2013.
- HELDT, Guido. « IV. Nondiegetic and Diegetic Music », dans *Music and Levels of Narration in Film*, Bristol : Intellect, 2013, 48-117.
- KALINAK, Kathryn M. *Setting the Score : Music and the Classical Hollywood Film*, Madison : University of Wisconsin, 1997.
- KASSABIAN, Anahid. *Hearing Film : Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music*, New York : Routledge, 2001.
- LARSEN, Peter. *Film Music*, trad. par John Irons, Londres : Reaktion Books, 2007.
- LARSON, Steve. *Musical Forces : Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, dir. par Robert Hatten, Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press, 2012.
- LEVINSON, Jerrold. « Music as Narrative and Music as Drama », *Mind & Language*, 19.4 (2004), 428-441
- LEHMAN, Frank. « Music Theory through the Lens of Film », *Journal of Film Music*, 5.1-2 (2012), 179-198.
- MORGAN, Catherine P. « Good vs Evil : The Role of the Soundtrack in Developing a

- Dichotomy in Harry Potter and the Sorcerer's Stone », thèse de MM, University of North Carolina, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Beyond Good & Evil : Prelude to a Philosophy of the Future*, trad. Walter Kaufmann, New York : Vintage, 1989.
- O'BRIEN, Elena P. « The Meaning Of The Eternal Feminine In Goethe`s Drama Faust », thèse de MA, Florida State University, 2012.
- POIZAT, Michel. *L'Opéra ou Le Cri de l'ange : essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris : Métailié, 2001.
- REYLAND, Nicholas. « The Beginnings of a Beautiful Friendship? Music Narratology and Screen Music Studies », *Music, Sound and the Moving Image*, 6:1 (2012), 55-71
- ROWLING, J.K.. *Harry Potter et les Reliques de la Mort*, trad. de l'anglais Jean-François Ménard, Paris : Gallimard Jeunesse, coll. « Hors série littérature », 2007.
- ROWLING, J.K.. *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Londres : Bloomsbury Publishing, 1997.
- SCHEURER, Timothy E. *Music and mythmaking in Film : Genre and the rôle of the composer*, North Carolina : McFarland & Company, 2008.
- SCHOENBERG, Arnold. *Theory of Harmony*, trad. par Roy E. Carter, Berkeley : University of California Press, 1978.
- SHAW, Jennifer. « Androgyny and the Eternal Feminine in Schoenberg's Oratorio *Die Jakobsleiter* » dans *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, dir. par Charlotte Cross, New York : Routledge, 1999, 61-83.
- WARNER BROS. « Interview and Video of Composer Alexandre Desplat, Discusses “Lily’s Theme” and “Hedwig’s Theme” in “Deathly Hallows: Part 2” » [en ligne], *The Leaky Cauldron*, 6 juillet 2011. Disponible sur : <http://www.the-leaky-cauldron.org/2011/07/06/interview-and-video-of-composer-alexandre-desplat-discusses-lilys-theme-and-hedwigs-theme-in-deathly-hallows-part-2/>.
- WEBSTER, Jamie Lynn. « The Music of Harry Potter : Continuity and Change in the First Five Films », Thèse de Doctorat, University of Oregon, 2009.
- WEBSTER, Jamie Lynn. « Creating Magic with Music : The Changing Dramatic Relationship between Music and Magic in Harry Potter Films », dans *The Music of Fantasy Cinema*, dir. par Janet K. Halfyard, Sheffield : Equinox, 2012, 193-217.
- WEININGER, Otto. *Sex and Character : An Investigation of Fundamental Principles*, trad. par Ladislaus Löb, dir. par Daniel Steuer et Laura Marcus, Bloomington and

Indianapolis : Indiana University Press, 2005.

DVD et CD

COLUMBUS, Chris (réalisateur). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* [DVD], Burbank, CA : Warner Brothers Entertainment, 2001, 152 min.

WILLIAMS, John (compositeur). *Harry Potter and the Sorcerer's Stone: Original Motion Picture Soundtrack* [CD], Warner Brothers, 2001, 74 min.

YATES, David (réalisateur). *Harry Potter and the Half-Blood Prince* [DVD], Burbank, CA : Warner Brothers Pictures, 2009, 153 min.

HOOPER, Nicholas (compositeur). *Harry Potter and the Half-Blood Prince: Original Motion Picture Soundtrack* [CD], Los Angeles, CA : New Lines Record, 2009, 63min.

YATES, David (réalisateur). *Harry Potter and the Deathly Hallows Part I* [DVD], Warner Brothers Pictures, 2010, 146 min.

DESPLAT, Alexandre (compositeur). *Harry Potter and the Deathly Hallows Part I : Original Motion Picture Soundtrack* [CD], Burbank, CA : WaterTower Music, 2010, 74 min.

YATES, David (réalisateur). *Harry Potter and the Deathly Hallows Part II* [DVD], Warner Brothers Pictures, 2011, 130 min.

DESPLAT, Alexandre (compositeur). *Harry Potter and the Deathly Hallows Part II : Original Motion Picture Soundtrack* [CD], Burbank, CA : WaterTower Music, 2011, 69 min.

Partitions musicales publiées

DESPLAT, Alexandre. *Selections from the Motion Picture : Harry Potter and the Deathly Hallows Part 1*, USA : Alfred Music Publishing Co., Inc., pour piano solos, 2010.

DESPLAT, Alexandre, *Selections from the Motion Picture : Harry Potter and the Deathly Hallows Part 2*. USA : Alfred Music Publishing Co., Inc., pour piano solos, 2011.