

Star Wars™

Vendredi 4 et samedi 5 janvier 2019

15h et 20h30

Samedi 2 et dimanche 3 mars 2019

15h et 20h30



— PROGRAMME —

VENDREDI 4 JANVIER 2019 – 15H ET 20H30

Star Wars : Un nouvel espoir

DURÉE DU CINÉ-CONCERT (AVEC ENTRACTE) : ENVIRON 2H30.

SAMEDI 5 JANVIER 2019 – 15H ET 20H30

Star Wars : L'Empire contre-attaque

DURÉE DU CINÉ-CONCERT (AVEC ENTRACTE) : ENVIRON 2H30.

SAMEDI 2 MARS 2019 – 15H ET 20H30

Star Wars : Le Retour du Jedi

DURÉE DU CINÉ-CONCERT (AVEC ENTRACTE) : ENVIRON 2H40.

DIMANCHE 3 MARS 2019 – 15H ET 20H30

Star Wars : Le Réveil de la Force

DURÉE DU CINÉ-CONCERT (AVEC ENTRACTE) : ENVIRON 2H45.

Orchestre national d'Île-de-France

Ernst van Tiel, direction

Diffusion des films en version originale sous-titrée en français.



Presentation licenced by Disney Concerts in association with
20th Century Fox, Lucasfilm Ltd., and Warner/Chappell Music.

© 2018 & TM LUCASFILM LTD. ALL RIGHTS
RESERVED. © Disney

Star Wars, un space opera symphonique

Dès la sortie de l'épisode IV, *Un nouvel espoir* (1977), *Star Wars* marque profondément l'histoire du cinéma et de la musique de film, devenant un véritable phénomène de société. Outre la richesse, la créativité de son univers visuel et les conquêtes successives réalisées par la société d'effets spéciaux fondée par George Lucas, Industrial Light & Magic, ce *space opera* ouvre d'autres horizons sonores, à la fois par l'inventivité des bruitages conçus par Ben Burtt et par l'ampleur, la densité et la luxuriance de la partition symphonique signée par John Williams.

Sauts temporels et narratifs

Figure incontournable de la musique de film contemporaine, musicien attiré de Steven Spielberg oscarisé cinq fois (notamment pour *Star Wars* en 1978), John Williams est étroitement associé au rayonnement de la saga galactique. Formé de trois trilogies séparées respectivement de seize et de dix années, *Star Wars* couvre une période très étirée de quarante-deux ans. Fait unique dans l'histoire de la musique de cinéma, les partitions des huit épisodes réalisés à ce jour sont toutes de la main du même compositeur malgré l'écart temporel conséquent entre le premier film, *Un nouvel espoir*, et le dernier épisode sorti en salles, *Les Derniers Jedi* (2017). Par ailleurs, au lieu de composer dans un ordre chronologique et linéaire sur le plan de la diégèse, John Williams est amené, sur la deuxième trilogie de George Lucas (1999-2005), à écrire «à rebours» puisque l'action se déroule avant celle de la première trilogie (1977-1983), dans un processus de fondation et de retour aux origines. À l'inverse, l'épisode VII, *Le Réveil de la Force* (2015), poursuit l'histoire du *Retour du Jedi* (1983) une trentaine d'années après la chute de l'Empire galactique, impliquant pour le compositeur un nouveau saut temporel et narratif.

Magnificence orchestrale

L'une des particularités musicales de *Star Wars* réside dans l'affirmation du grand orchestre symphonique, signalée dès son générique de

début – décliné à l'identique d'épisode en épisode – par un synchronisme éclatant entre musique et image, précédé d'un grand silence théâtral qui accompagne l'énigmatique « Il y a bien longtemps, dans une galaxie lointaine, très lointaine... » en lettres bleues sur fond noir. Si John Williams avait déjà fait appel à la musique symphonique dans ses compositions antérieures, notamment dans son corpus de films catastrophe, c'est véritablement avec *Star Wars* qu'il confère une vitalité nouvelle à ce style d'écriture en mobilisant une masse orchestrale imposante au sein d'une partition avoisinant les quatre-vingt-dix minutes de musique, proche de l'idéal esthétique du « 100 % musical » du cinéma classique hollywoodien. L'ampleur et la magnificence orchestrales de *Star Wars* s'avèrent relativement singulières après la période du « Nouvel Hollywood » dominée par les compilations de chansons pop et rock and roll au succès commercial quasi assuré pour les producteurs.

Bouleversements technologiques

Liée à la formation même de John Williams auprès des compositeurs de l'âge d'or hollywoodien tels que Franz Waxman ou Dimitri Tiomkin, cette renaissance symphonique au cinéma est en outre étroitement corrélée aux progrès techniques, notamment à l'apparition du système de filtrage Dolby Stéréo en 1977. Grâce au filtrage et à l'emploi de pistes sonores séparées, le Dolby valorise la richesse du son déployé – tant pour les effets sonores que pour la partition orchestrale – par la diminution des bruits parasites, par une extension des dynamiques et des fréquences dans un éventail plus large. Quelques décennies plus tard, *Le Réveil de la Force* bénéficie du son numérique Dolby Digital et Dolby Atmos offrant flexibilité, netteté de rendu, puissance sonore et possibilité de spatia-lisation accrue. Du Dolby à l'ère numérique, le monde sonore de *Star Wars* dans son ensemble évolue conjointement avec les bouleversements technologiques : d'*Un nouvel espoir* au *Réveil de la Force*, présentés à la Philharmonie de Paris dans le cadre de cette série de ciné-concerts, la manière de composer et d'envisager la musique au sein des films s'est vue profondément transformée.

Chloé Huvet

Star Wars : Un nouvel espoir

Star Wars: A New Hope, film de George Lucas (États-Unis).

Sortie du film : 1977.

Musique : John Williams © 1977 Bantha Music and Warner-Tamerlane Publishing Corp.

Durée : première partie, 66 minutes ; seconde partie, 60 minutes.

Star Wars débute *in medias res* par une course-poursuite spatiale : un vaisseau rebelle transportant à son bord les plans secrets de l'Étoile de la Mort, une station spatiale létale capable d'anéantir une planète entière, est pourchassé par un croiseur impérial. Sur le point d'être capturée par le seigneur Sith Dark Vador, la princesse Leia parvient à dissimuler les plans dans le robot R2-D2 ; ce dernier, accompagné du droïde protocolaire C-3PO, s'échappe à bord d'une sonde et atterrit sur Tatooine, où ils font la rencontre d'un jeune fermier, Luke Skywalker. À la suite de l'assassinat de son oncle et de sa tante par les soldats de l'Empire, Luke prend la décision d'accompagner l'ancien chevalier Jedi, Obi-Wan Kenobi, qui l'initie aux mystères de la Force et lui apprend à manier le sabre laser. Épaulés par le contrebandier Han Solo et son copilote Chewbacca, Luke et Obi-Wan partent au secours de la princesse et tentent d'anéantir l'arme ultime de l'Empire.

Si la musique de John Williams est aujourd'hui mondialement connue, la présence du compositeur sur le film relève d'une succession de circonstances inattendues. George Lucas prévoyait initialement d'employer uniquement des musiques savantes préexistantes pour accompagner son film, à la manière de Stanley Kubrick. Son ami Steven Spielberg le persuade de rencontrer John Williams, avec qui il avait déjà collaboré sur *Sugarland Express* (1974) et *Les Dents de la mer* (1975). À son tour, le compositeur lui fait valoir les possibilités narratives, structurelles, dramatiques et émotionnelles offertes par une musique originale. Il n'a que six semaines pour composer une heure trente de musique, et le budget est très serré ; seules ses relations privilégiées avec le chef d'orchestre André Previn ont permis l'enregistrement avec le London Symphony Orchestra.

Les pistes musicales temporaires employées sur le premier montage image apportent un éclairage intéressant sur les choix compositionnels finaux : des extraits de partitions de William Walton, d'Antonín Dvořák, des *Planètes* de Gustav Holst et des *Préludes* de Franz Liszt côtoient le *Boléro* de Ravel, *Ben-Hur* (Miklós Rózsa, 1959), *Cléopâtre* (Alex North, 1963) et *Psychose* (Bernard Herrmann, 1960). John Williams dispose ainsi d'indications quant aux attentes musicales du réalisateur.

La partition se distingue de l'esthétique musicale dominant alors les films de science-fiction, peuplés de sonorités étranges et électroniques aux connotations « futuristes ». John Williams souscrit parfaitement à la volonté de George Lucas d'employer un orchestre symphonique et un langage romantique et postromantique afin de créer un univers sonore familier pour les spectateurs – le film montrant, selon ses mots, « des personnages que nous n'avions jamais vus auparavant et des planètes jamais imaginées ».

Pour cet épisode, John Williams compose un réseau thématique très dense, constitué à la fois de thèmes récurrents variant peu au cours du film, et de *leitmotive*, ces brefs motifs associés à une idée extra-musicale plus ou moins précise (personnage, objet, lieu, sentiment...), se déployant et se transformant au sein d'une large structure musicale. Tout en restant reconnaissables, les *leitmotive* évoluent considérablement au fil de leurs retours, en fonction des circonstances du récit et des nouveaux contextes émotionnels et dramatiques, qu'ils reflètent et contribuent à générer à la fois. Ainsi, l'approche thématique de John Williams ne s'arrête pas à la simple identification ou caractérisation de personnage ; loin de l'étiquette de « cartes de visite musicales » qui leur est parfois accolée, les thèmes de *Star Wars* circulent d'un référent à l'autre ; leur ancrage n'est pas tout à fait définitif. John Williams fait par exemple le choix d'énoncer le thème lyrique de la princesse Leia de façon emphatique lorsqu'Obi-Wan se fait tuer par Dark Vador, exploitant son potentiel expressif : « Ce motif présentait la mélodie la plus communicative de tous les thèmes de la partition. Cette musique au romantisme exacerbé représente, dans ce contexte tragique, la réaction de Luke et de la princesse à l'idée de devoir partir sans Ben. »

Autre motif majeur, le thème principal de *Star Wars*, qui est aussi le thème de Luke, est énoncé dès le générique de début. Il renvoie à une idée archétypale d'héroïsme par le timbre brillant des trompettes, son caractère impétueux, son profil ascendant, ses harmonies simples et le rythme de marche de son accompagnement. Dans les scènes d'action, la présentation triomphale du thème aux cuivres accentue l'ardeur des combats menés par la rébellion sans que Luke ne soit nécessairement présent à l'image.

Au début du film, quand Luke contemple l'horizon baigné par les soleils couchants, le thème de la Force, calme et majestueux, renforce le hiératisme de la scène, semblant symboliser l'appel du lointain, de l'aventure, et l'aspiration du jeune homme à une autre vie. À plusieurs reprises, ce thème devient l'emblème musical d'Obi-Wan, des chevaliers Jedi, de l'ancienne République et des rebelles qui se battent pour cet idéal. À la fin du film, sous la forme d'une marche triomphale pendant la remise des médailles, il célèbre la victoire remportée sur l'Empire.

Enfin, rejoignant en cela les pratiques des symphonistes de l'âge d'or hollywoodien, John Williams guide la perception spectatorielle par un tissu musical narratif serré, en particulier dans les scènes d'action alternant les thèmes majeurs du film en lien avec l'action et les personnages présents. Pour John Williams, la bataille spatiale de Yavin qui clôt l'épisode est ainsi « une sorte de pot-pourri de tout le matériau musical de l'épisode. Les thèmes vont et viennent, se pliant aux changements rapides de l'intrigue ».

À sa sortie, *Star Wars*, conçu originellement par son réalisateur et son compositeur comme « un film du samedi soir, un film pop-corn, un spectacle à la Buck Rogers », remporte un succès aussi colossal qu'inattendu, qui laisse alors entrevoir à George Lucas la possibilité de donner une suite aux aventures intergalactiques de Luke, Han et Leia.

Star Wars : L'Empire contre-attaque

Star Wars: The Empire Strikes Back, film d'Irvin Kershner (États-Unis).

Sortie du film : 1980.

Musique : John Williams © 1979 Bantha Music and Warner-Tamerlane Publishing Corp.

Durée : première partie, 66 minutes; seconde partie, 63 minutes.

La destruction de l'Étoile de la Mort à la fin d'*Un nouvel espoir* n'a offert qu'un répit aux rebelles, traqués dans toute la galaxie par l'Empire, qui parvient à localiser et à envahir leur base secrète sur la planète des glaces, Hoth. Après avoir échappé à l'offensive impériale, Luke part à la recherche du maître Jedi Yoda sur Dagobah pour recevoir ses enseignements tandis que, de leur côté, Han et Leia tentent de trouver de l'aide auprès d'une ancienne connaissance du contrebandier, Lando Calrissian, sur Bespin, une cité perchée dans les nuages. Trahis, ils sont faits prisonniers par Dark Vador, qui monte un piège pour capturer Luke et le livrer à l'empereur.

Afin de recréer une familiarité musicale et un lien organique avec l'épisode précédent, John Williams attribue au générique de début la même musique : la marche triomphale exposant le thème de Luke est suivie de textures orchestrales mystérieuses et flottantes aux couleurs harmoniques changeantes au moment où le texte disparaît dans le lointain et où un lent panoramique balaie l'espace. Cette ouverture musicale reviendra à l'identique dans les épisodes subséquents : dès *L'Empire contre-attaque*, elle prend ainsi la forme d'un marqueur structurel fort, signature incontournable de la saga.

Le compositeur emploie également quatre thèmes issus de l'épisode précédent : les thèmes de Luke, de la Force, la fanfare des rebelles et le thème de Leia. Parfois présenté sous une forme mineure, dans un accompagnement dépouillé et un tempo lent, le thème de Luke prend une dimension désenchantée : cet assombrissement traduit l'absence de repères du jeune homme après son crash sur Dagobah, son découragement lors de son entraînement de Jedi et son échec à l'épreuve de la grotte maléfique. Il souligne aussi le refus initial de Yoda de former Luke ou encore la défaite imminente des rebelles sur la planète Hoth. Plusieurs

nouveaux motifs viennent aussi enrichir le matériau existant et donner une profondeur accrue aux personnages connus (les droïdes R2-D2 et C-3PO, par exemple), ou caractériser de nouveaux protagonistes. Il en va ainsi du thème de Yoda, lent, ample et noble, ou du motif grinçant associé au chasseur de primes Boba Fett, concentré dans le registre extrême grave des bassons.

La romance naissante (et compliquée) entre Leia et Han appelle un thème spécifique, tortueux et passionné, construit sur des harmonies complexes et chromatiques, évoquant à la fois le motif de Marion et Indiana Jones composé par John Williams pour *Les Aventuriers de l'Arche perdue* (1981) et la mélodie principale du *Concerto pour violon* de Tchaïkovski. Immédiatement identifié comme « romantique », il est proche dans son écriture et son caractère des thèmes d'amour des films de l'âge d'or hollywoodien admirés par le compositeur. À l'image de l'évolution des sentiments de Leia et Han, le thème des amants n'est dévoilé que graduellement au cours de l'épisode. Son énoncé complet, sous la forme d'un climax lyrique, n'intervient que deux fois, à des tournants dramatiques et narratifs : il accompagne leur premier baiser puis les derniers plans du film, affirmant la résolution de Luke et de Leia de sauver Han des griffes du criminel Jabba.

Mais le nouveau thème le plus marquant est sans doute la Marche impériale, associée à Dark Vador, aux forces impériales et au côté obscur, qui domine d'ailleurs la partition par sa trentaine d'énoncés. Par le dépouillement de son matériau fondé sur la répétition, la prééminence des cuivres et des percussions et par ses effets de brouillage harmonique, la Marche impériale possède une dimension militaire et mécanique oppressante. Elle met en valeur la froideur et le caractère implacable de l'Empire lors de son premier énoncé, accompagnant l'impressionnant déploiement de la flotte impériale en orbite. Lorsqu'elle intervient sur des plans relatifs à Vador, la Marche impériale contribue à étoffer considérablement le rôle et l'aura maléfique du seigneur Sith, qui s'apparente, à partir de cet épisode, à une figure tragique maintenue en vie artificiellement par le dévoilement de sa chair meurtrie, et par la révélation de son lien de parenté avec Luke.

John Williams élargit dans ce film sa palette orchestrale et les registres déployés, exploitant notamment la stridence du suraigu pour créer un climat angoissant et souligner les apparitions soudaines de créatures malfaisantes à l'écran (Mynocks dans le champ d'astéroïdes, reptiles dans la « grotte du Mal » sur Dagobah). Il combine les timbres transparents dans des effets mystérieux et surnaturels : lorsque Luke a une vision de ses amis prisonniers à Bespin, le vibraphone, le glockenspiel, le théramine, le piano, le célesta et les harmoniques des violons sont superposés dans l'extrême aigu. Ils renforcent le caractère magique de la « cité dans les nuages » tout en maintenant une tension par des harmonies dissonantes qui soulignent la souffrance de Han et Leia. Au début du film, la bataille de Hoth se distingue par son orchestration inhabituelle mobilisant cinq piccolos, cinq hautbois, huit percussions, trois pianos et trois harpes en plus du grand orchestre ; le traitement massif des cuivres, les interventions « bruitistes » des pianos et du xylophone donnent lieu à des sonorités étranges et brutales. Le compositeur introduit aussi la voix : quand le Faucon Millenium arrive à Bespin baigné par les rayons orangés du soleil couchant, John Williams fait appel à un chœur féminin sans paroles utilisé comme un timbre de l'orchestre à la manière des *Sirènes* de Debussy, rehaussant l'aspect féérique des plans.

Avec *L'Empire contre-attaque*, John Williams opère, selon ses propres termes, « une révision partielle du premier épisode avec l'enrichissement du second », faisant écho au souffle opératique et sombre du scénario de Lawrence Kasdan et de la mise en scène confiée à Irvin Kershner ; les jalons sont ainsi posés pour les dénouements portés par l'épisode VI.

Star Wars : Le Retour du Jedi

Star Wars: Return of the Jedi, film de Richard Marquand (États-Unis).

Sortie du film : 1983.

Musique : John Williams © 1983 Bantha Music and Warner-Tamerlane Publishing Corp.

Durée : première partie, 67 minutes; seconde partie, 70 minutes.

Luke et Leia, aidés par Lando et Chewbacca, tentent de libérer Han Solo, prisonnier du criminel Jabba le Hutt. Après un rude combat, Luke retourne sur Dagobah faire ses adieux à Yoda, qui lui confirme son lien de parenté avec Dark Vador et meurt en lui révélant l'existence d'un autre Skywalker. Une offensive est menée contre l'Empire par les rebelles depuis l'espace et sur la planète forestière Endor, où ils reçoivent l'aide du peuple des Ewoks, pour tenter de détruire la nouvelle Étoile de la Mort, une station spatiale dotée d'une puissance de feu inégalée. Partant combattre l'empereur, Luke se rend à Vador et tente de le ramener du côté lumineux de la Force.

La place particulière de cet épisode comme point d'aboutissement et de résolution des nœuds dramatiques des deux films précédents est source de contraintes pour le compositeur : « Il y avait quatre heures de matériel existant, et *Le Retour du Jedi* ne pouvait être aussi novateur que le deuxième épisode. » De fait, le thème de la Force, la Marche impériale et le thème de Luke y jouent le rôle de fils conducteurs. Le thème de la Force devient associé en particulier à la tragédie des Skywalker et à la relation père/fils de Dark Vador et de Luke à partir du deuxième tiers du film. Ses interventions soulignent le conflit intérieur de Vador et mettent en valeur son basculement vers le côté lumineux lorsqu'il assassine l'empereur pour sauver la vie de son fils. Dans cette scène, après un long passage dissonant et une progression chromatique ascendante aux cordes et aux trompettes, le thème de la Force joue le rôle de résolution musicale et narrative : joué avec puissance et majesté aux cors en synchronisation avec la prise de décision du père, il amplifie la portée dramatique et symbolique du geste de Vador et génère un fort sentiment d'achèvement. La mort de Vador constitue une autre page marquante de cet épisode en matière de transformation thématique : alors qu'il demande à son fils de

lui ôter son masque, la première phrase de la Marche impériale est jouée aux violons en harmoniques dans le suraigu. Leurs sonorités désincarnées mettent en valeur le dévoilement d'Anakin, progressivement détaché de la personne de Vador. Le deuxième énoncé du thème est partagé entre la flûte et la clarinette, au timbre rond et chaleureux, soulignant le court moment d'affection entre Luke et son père, avant que le cor n'intervienne de façon mélancolique et majestueuse quand Anakin demande à son fils : « Dis à ta sœur que tu avais raison à mon sujet. » Enfin, c'est à la harpe solo qu'est confié l'ultime énoncé du thème alors que Luke pleure en tenant son père mort : dépouillée, la Marche impériale se fait élégiaque.

En dépit de la liberté moindre dont il jouit sur cet épisode par rapport au réservoir thématique existant, John Williams ménage une place conséquente à de nouveaux matériaux, qui prolongent par ailleurs le travail d'élargissement orchestral amorcé sur *L'Empire contre-attaque*. Il dote ainsi Jabba d'un motif tortueux alternant chromatisme et grands arpèges au tuba, et écrit un thème passionné pour le lien de parenté entre Luke et Leia, dans l'esprit des thèmes d'amour, conformément au souhait de George Lucas. Dans le sillon de l'épisode précédent, John Williams emploie à nouveau le chœur comme une couleur ajoutée à l'orchestre, au moment où Luke prend le dessus sur Vador, à la fin de leur duel au sabre laser. Mais il introduit aussi un nouvel usage de la voix avec le thème de l'Empereur, dont l'identité est avant tout timbale et harmonique, avec ses sombres accords tendus dans le grave confiés à un chœur masculin sans paroles. Pour dépeindre le monde sylvestre des Ewoks, John Williams déploie un éventail de percussions « exotiques » inhabituelles dans un cadre symphonique. Des claves, des maracas, une conga, des wood-blocks et des métallophones sont entendus dans les scènes qui se déroulent dans le village des Ewoks, interprétés par les membres de la tribu eux-mêmes. Ces percussions évoquent à la fois l'aspect primitif du peuple des Ewoks et leur communion avec la nature, en rappelant leur environnement forestier par le timbre des percussions en bois. La mélodie, espiègle, en rythmes pointés, circule fréquemment entre différents instruments de la famille des bois (flûte à bec, clarinette en *mi* bémol, hautbois), confiée aux cuivres lors des actions héroïques des Ewoks.

Le Retour du Jedi se distingue aussi des deux épisodes précédents par l'emploi marqué de sonorités synthétiques. Le synthétiseur produit des nappes sonores mouvantes et inquiétantes dans le grave au cours des scènes se déroulant dans le palais décadent de Jabba, notamment lorsque Luke affronte le Rancor. À la fin du film, quand Vador cherche Luke dans la salle du trône de l'empereur pour l'affronter, le synthétiseur vient amplifier et enrichir le son des bois et des contrebasses dans le registre grave par des sons profonds et vrombissants qui appuient les paroles de Vador incitant son fils à « s'abandonner au côté obscur ».

Ces sonorités singulières rejoignent l'éclectisme des styles mobilisés pour les musiques diégétiques – celles dont la source existe concrètement dans l'univers fictionnel du film. Lors de la sortie en salles de 1983, la performance dansée de l'esclave Oola dans le palais de Jabba est accompagnée par une musique disco, remplacée depuis 1997 par la chanson pop *Jedi Rocks* confiée à l'arrangeur Jerry Hey. Remaniée au montage, la célébration finale à travers la galaxie donne aussi lieu à une nouvelle composition de John Williams, aux sonorités folkloriques.

Un dernier élément sonore saillant mérite d'être signalé : *Le Retour du Jedi* est le premier film de cette trilogie à inclure une séquence uniquement accompagnée par des effets sonores. La poursuite à moto jets dans la forêt d'Endor offre ainsi au *sound designer* Ben Burtt et à son équipe la possibilité de recréer entièrement un univers sonore et de donner à entendre les bruitages pour eux-mêmes, dans leur qualité musicale.

Star Wars : Le Réveil de la Force

Star Wars: The Force Awakens, film de J. J. Abrams (États-Unis).

Sortie du film : 2015.

Musique : John Williams © 2015 Utapau Music.

Durée : première partie, 68 minutes ; seconde partie, 71 minutes.

Luke est traqué par le Premier Ordre, qui s'est substitué à l'Empire galactique. Leia mène la Résistance et tente de retrouver son frère afin de restaurer paix et justice dans la galaxie où Kylo Ren sème la terreur sous les ordres du suprême leader Snoke. Sur la planète Jakku, la jeune Rey recueille un droïde détenant un indice sur la localisation de Luke et rencontre le déserteur Finn. Devenant les cibles du Premier Ordre, ils se retrouvent plongés au cœur d'un vaste conflit tandis que Rey, hantée par son passé, s'éveille aux mystères de la Force.

En 2015, au moment de prendre sa plume pour replonger dans une galaxie lointaine, très lointaine, John Williams estime : « C'est comme écrire un opéra puis en composer six autres basés sur le même type de matériau et la même histoire... sur une période de quarante ans. On a une boîte à outils, une signature, et il faut étendre ces éléments. »

Composer la suite du *Retour du Jedi* trente-deux ans après impliquait le réemploi de marqueurs musicaux jalonnant les six épisodes existants de la saga. On retrouve ainsi le pan épique de l'écriture williamsienne peuplé de fanfares de cuivres, de motifs répétés de façon propulsive et de marches héroïques – telle la Marche de la Résistance magnifiant l'arrivée des X-Wings sur la planète Takodana attaquée par le Premier Ordre et signalant clairement l'appartenance des pilotes au Bien, dans une opposition franche des forces en présence. Les envolées rapides de bois dans l'aigu, le souffle lyrique des cordes, l'usage coloristique des timbres comme les *glissandi* de harpe, les trémolos de violons et les touches chatoyantes de percussions cristallines sont d'autres jalons forts de la partition.

John Williams ne se laisse toutefois pas enfermer dans le carcan du matériau existant. Les thèmes connus (thème de Luke, Fanfare des rebelles, thème de la Force, thème de Leia, thème d'amour de Han et Leia et Marche impériale) sont utilisés de façon parcimonieuse et inventive, dans une association toujours relativement mouvante à leurs référents originels. Ainsi, dans la scène où Rey et Finn sont poursuivis sur Jakku, la Fanfare des rebelles retentit de façon éclatante lorsque le Faucon Millenium apparaît pour la première fois à l'image, contredisant avec humour l'appréciation négative de Rey vis-à-vis de ce « tas de ferraille ». La Marche impériale fait une apparition unique mais remarquable aux bassons et à la clarinette basse sur le plan du casque carbonisé de Dark Vador, déformé en un rictus sinistre, alors que Kylo Ren promet de se montrer digne de l'héritage de son grand-père. L'énoncé grinçant du thème se fait particulièrement poignant, le jeune homme ayant avoué lutter contre « l'attrait de la lumière » – tout comme Vador, tiraillé dans *Le Retour du Jedi* entre son affection pour son fils et son allégeance à l'empereur. Une autre scène fait d'ailleurs écho, sur le plan musical, au climax dramatique de l'épisode VI, où le Sith prenait la décision d'assassiner l'empereur : lorsque Rey combat Kylo Ren et prend peu à peu conscience de sa maîtrise naissante de la Force, le thème de la Force, d'abord fragile et mélancolique aux bois sur des trémolos de cordes, résonne ensuite puissamment aux cuivres accompagnés par les timbales lorsque la jeune femme parvient à renverser le cours du duel et à vaincre son adversaire.

Magnifiée par le mixage et les systèmes de diffusion sonore numériques, la palette orchestrale de John Williams explore le tréfonds du registre grave, où des notes tenues en sanskrit sont confiées à des voix de basses tibétaines pour caractériser Snoke. Emblématique de ses partitions récentes, l'orchestration est par ailleurs caractérisée par une grande mobilité des motifs : une même ligne mélodique est fragmentée en petites sections confiées à des instruments de familles différentes. Cette écriture est très répandue dans le film, notamment lors des énoncés du thème de Poe Dameron. Au cours de l'offensive de la Résistance sur Takodana, le pilote abat dix chasseurs TIE et trois Stormtroopers. Alors que les déplacements rapides de son vaisseau sont suivis en un unique plan continu, le thème débute aux cors puis passe aux violons et trompettes, violons et cors, violons, cors et trompettes, renforçant la majesté et l'exaltation de cette chorégraphie aérienne aussi héroïque que gracieuse.

Le thème de Rey, relevant du même procédé, confirme par ailleurs une autre particularité de l'écriture orchestrale récente de John Williams : après un motif d'accords délicat et sautillant joué au célesta et au piano, la deuxième phrase, douce et chantante, est confiée au piano seul avant d'être reprise à la flûte. Cette attribution d'un segment mélodique important au piano soliste, non fondu avec les autres pupitres, constitue une nouveauté dans la saga et rejoint certaines pages de *Lincoln* (Steven Spielberg, 2011), de *La Voleuse de livres* (Brian Percival, 2013) et du *Bon Gros Géant* (Steven Spielberg, 2015). Formé de ces deux phrases et d'une troisième idée mélodique plus ample et lyrique, le thème se développe et s'épanouit tout au long du film : d'abord pensif et délicat, traduisant la solitude de l'héroïne, il gagne progressivement en profondeur et en connotations héroïques jusqu'à la scène du duel avec Kylo Ren. Contrairement au thème de Leia, celui de Rey n'est pas un thème d'amour et ne renvoie pas à la féminité du personnage, mais souligne avec finesse la trajectoire narrative et émotionnelle de l'héroïne – une approche que prolongera John Williams pour Rose dans *Les Derniers Jedi* (2017).

Kylo Ren se voit attribuer un autre thème majeur de la partition : un rugissement cuivré et pesant de cinq notes descendantes, « incarnation du mal » selon John Williams, complété par un motif plus pensif en notes répétées, suggérant l'hésitation du jeune homme et la vulnérabilité qu'il cache sous une pâle imitation du masque de Vador. Tout comme le thème de Rey, celui de son jumeau noir témoigne de la capacité qu'a John Williams à saisir musicalement les multiples facettes d'un personnage.

C. H.

Ernst van Tiel

Dès ses années d'études (percussion et piano) au Conservatoire d'Utrecht, Ernst van Tiel a l'occasion de diriger plusieurs orchestres radiophoniques aux Pays-Bas, dont l'Orchestre Philharmonique de la Radio Néerlandaise et le Metropole Orkest. C'est le début d'un solide partenariat musical avec ces ensembles, qui se poursuit par de nombreux enregistrements classiques ou jazz. Ernst van Tiel étudie ensuite la direction avec Gary Bertini, Franco Ferrara et Jean Fournet, engagé pour diriger de grandes formations aux Pays-Bas. Citons notamment l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam – assistant de Valery Gergiev pour de nombreuses productions comme les *Symphonies n^{os} 6, 7 et 9* de Bruckner, *Pelléas et Mélisande* de Schönberg, *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók, *La Mer* de Debussy et *La Femme sans ombre* de Strauss. Suite au succès de ses débuts au Kirov dans *Lucia di Lammermoor* de Donizetti et *Rigoletto* de Verdi, Ernst van Tiel est invité à Saint-Pétersbourg pour diriger *Elektra* de Strauss en 2008, puis réinvité en 2009, 2010 et 2011. Cette collaboration fructueuse se poursuit jusqu'à ce jour, et Ernst van Tiel retrouve le Théâtre Mariinsky pour plusieurs productions : *Rigoletto*, *Elektra* et *La Femme sans ombre*. Récemment, il travaille avec

l'Orchestre d'Ulster et dirige Mahler et Górecki au Festival de Brunswick. Il dirige l'Orchestre Philharmonique de Bruxelles et le Chœur du Théâtre Mariinsky pour une tournée qui les conduit à la Cité de la musique, à Anvers et à la Philharmonie de Luxembourg. Chef invité de l'Orchestre Philharmonique Baltique Polonais de Gdańsk depuis 2007, il en est nommé chef titulaire en 2012. Il s'entoure de solistes tels qu'Anna Netrebko et Maxim Vengerov, avec qui il enregistre le *Concerto pour violon* de Szymanowski. Il dirige l'Orchestre Philharmonique de Bruxelles pour l'enregistrement de la bande originale de *The Artist* (Ludovic Bource). Récompensé par cinq Oscars, sept BAFTA, trois Golden Globes et six Césars – avec, à chaque fois, un prix pour la composition originale –, le film est donné dans le monde entier en ciné-concert. Ernst van Tiel dirige ainsi *The Artist* à la tête de formations comme l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre National Royal d'Écosse, le London Symphony Orchestra et l'Orchestre Symphonique de Sydney. Il se voit également confier d'autres programmes de ciné-concert comme *West Side Story* avec l'Orchestre National de Lyon.

Orchestre national d'Île-de-France

La musique symphonique partout et pour tous en Île-de-France, telle est la mission de l'orchestre ! Ses quatre-vingt-quinze musiciens permanents donnent chaque saison une centaine de concerts et offrent ainsi aux Franciliens la richesse d'un répertoire couvrant quatre siècles de musique. L'Orchestre national d'Île-de-France, résident à la Philharmonie de Paris, se démarque par sa volonté et son engagement de partager sa passion du patrimoine symphonique et de le placer à la portée de tous. Reconnu comme l'un des vingt orchestres au monde les plus impliqués dans l'action culturelle, il imagine et élabore des actions éducatives créatives qui placent l'enfant au cœur du projet pédagogique – notamment à travers de nombreux concerts participatifs et spectacles musicaux pour toute la famille. Enrique Mazzola en est le directeur musical et le chef principal depuis 2012. Impliqué et dynamique, il apporte de nouvelles ambitions artistiques à la formation et développe des collaborations régulières, notamment avec le pianiste Cédric Tiberghien et le baryton Markus Werba, ainsi qu'avec de nombreux artistes venus d'horizons divers : le DJ Jeff Mills, les *cantaoras* Rocío Márquez et Esperanza Fernández, le joueur de oud Marcel Khalifé et de *sarod* Amjad Ali Khan, la chanteuse Jane Birkin... L'Orchestre national d'Île-de-France mène une politique

dynamique en matière d'audiovisuel : premier ensemble français à proposer un dispositif pour l'enregistrement de musiques de film, en appui à la politique de soutien au cinéma menée par la Région Île-de-France, il est équipé d'un studio doté d'une technologie innovante et attractive. Une série d'enregistrements paraît chez NoMadMusic : *Bel canto amore mio* (2016), *L'Amour sorcier* de Falla (2017), *La Bien-Aimée* de Milhaud et *L'Oiseau de feu* de Stravinski (2018), et un disque Beethoven avec Cédric Tiberghien (2018). L'Orchestre national d'Île-de-France est fréquemment l'invité de prestigieux festivals en France et à l'étranger.

Créé en 1974, l'Orchestre national d'Île-de-France est financé par la Région Île-de-France et le ministère de la Culture. L'Orchestre national d'Île-de-France reçoit le soutien de Musique Nouvelle en Liberté.

www.orchestre-ile.com

Directeur musical

Enrique Mazzola

Premiers violons supersolistes

Ann-Estelle Médouze

Alexis Cardenas, *co-soliste*

Violons solos

Stefan Rodescu

Bernard Le Monnier

Violons

Flore Nicquevert, *chef d'attaque*

Domitille Gilon, *chef d'attaque*
co-soliste

Maryse Thiery, *2^e solo*

Yoko Lévy-Kobayashi, *2^e solo*

Virginie Dupont, *2^e solo*

Grzegorz Szydło, *2^e solo*

Jérôme Arger-Lefèvre

Marie-Claude Cachot

Marie Clouet

Émilien Derouineau

Isabelle Durin

Bernadette Jarry-Guillamot

Marie-Anne Pichard-Le Bars

Matthieu Lecce

Laëtitia Martin

Delphine Masmondet

Diana Mykhalevych

Julie Oddou

Laurent Benoit Ostyn

Marie-Laure Rodescu

Pierre-Emmanuel Sombret

Justine Zieziulewicz

Altos

Renaud Stahl, *1^{er} solo*

Benachir Boukhatem, *co-soliste*

David Vainsot, *2^e solo*

Sonia Badets

Raphaëlle Bellanger

Claire Chipot

Frédéric Gondot

Muriel Jollis-Dimitriu

Guillaume Leroy

Lilla Michel-Peron

François Riou

Violoncelles

Natacha Colmez-Collard, *1^{er} solo*

Raphaël Unger, *co-soliste*

Bertrand Braillard, *2^e solo*

Jean-Marie Gabard, *2^e solo*

Renaud Déjardin

Frédéric Dupuis

Camilo Peralta

Anne-Marie Rochard

Bernard Vandenbroucque

Contrebasses

Philippe Bonnefond, *1^{er} solo*

Pierre Maindive, *2^e solo*

Jean-Philippe Vo Dinh, *2^e solo*

Florian Godard

Pierre Herboux

Pauline Lazayres

Robert Pelatan

NN

Flûtes

Hélène Giraud, *1^{er} solo*

Sabine Raynaud, *co-soliste*

Justine Caillé

Piccolo

Nathalie Rozat

Hautbois

Jean-Michel Penot, *1^{er} solo*

Jean-Philippe Thiébaud, *co-soliste*

Hélène Gueuret

Cor anglais

Marianne Legendre

Clarinettes

Jean-Claude Falietti, *1^{er} solo*
Myriam Carrier, co-soliste

Clarinete basse

Benjamin Duthoit

Petite clarinette

Vincent Michel

Bassons

Frédéric Bouteille, *1^{er} solo*
Henri Lescourret, *co-soliste*
Gwendal Villeloup

Contrebasson

Cyril Exposito

Cors

Robin Paillette, *1^{er} solo*
Tristan Aragau, *co-soliste*
Annouck Eudeline
Marianne Tilquin
Jean-Pierre Saint-Dizier

Trompettes

Yohan Chetail, *1^{er} solo*
Nadine Schneider, *co-soliste*
Daniel Ignacio Diez Ruiz
Pierre Greffin

Trombones

Patrick Hanss, *1^{er} solo*
Laurent Madeuf, *1^{er} solo*
Sylvain Delvaux
Matthieu Dubray

Contretuba, tuba-basse

André Gilbert

Timbales

Florian Cauquil

Percussions

Georgi Varbanov
Pascal Chapelon
Didier Keck

Harpe

Florence Dumont

Chef assistant *L'Empire contre-attaque*

Jonas Ehler

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Découvrez les coulisses

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

LA FONDATION

Préparez
la Philharmonie de demain

Soutenez
nos initiatives éducatives

VOTRE DON OUVRE DROIT À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

Les Amis :

Anne-Shifra Lévy

01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation & Legs :

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS

PHILHARMONIE DE PARIS

ATELIERS ET CULTURE MUSICALE

saison
2018-19

Adultes
et Jeunes
à partir de 15 ans



Venez donc
souffler un peu.

*Simple curieux ou musicien amateur,
la Philharmonie de Paris vous offre
de multiples occasions de jouer,
d'écouter, de comprendre,
d'approfondir vos connaissances.*



MAIRIE DE PARIS



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS