



HAL
open science

De l'humanité annihilée à l'annihilation de l'humanité : identités musico-sonores de Magneto dans la saga X-Men (2000-2019)

Jason Julliot

► **To cite this version:**

Jason Julliot. De l'humanité annihilée à l'annihilation de l'humanité : identités musico-sonores de Magneto dans la saga X-Men (2000-2019). Cécile Carayol; Chloé Huvet. Errances et angoisses du troisième type : à l'écoute des bandes-son de science-fiction, Le Visage Vert, pp.21-45, 2024, 978-2-918061-63-2. hal-04787584

HAL Id: hal-04787584

<https://hal.science/hal-04787584v1>

Submitted on 23 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

De l'humanité annihilée à l'annihilation de l'humanité

Identités musico-sonores de Magneto dans la saga *X-Men* (2000-2019)

Mise en page de l'auteur respectant la pagination de l'éditeur.

Lorsqu'il s'attelle à la composition de la musique du film *X-Men: Dark Phoenix* (Simon Kinberg) en 2019, Hans Zimmer hérite d'une saga commencée près de vingt ans auparavant, sur laquelle avaient travaillé avant lui quatre compositeurs parmi les plus influents d'Hollywood. Après Michael Kamen (*X-Men*, 2000), John Ottman (*X-Men 2*, 2003 ; *X-Men: Days of Future Past*, 2014 ; *X-Men: Apocalypse*, 2016), John Powell (*X-Men: The Last Stand*, 2006) et Henry Jackman (*X-Men: First Class*, 2011), il a alors la tâche de mettre en musique l'univers superhéroïque développé dans les *comic books* de la firme Marvel à partir de 1963. Si le style que Zimmer adopte pour ce film est caractéristique de ses productions de la fin des années 2010¹, comprendre les rapports que ce compositeur tisse avec le monde des *X-Men* nécessite de s'intéresser à la franchise cinématographique éponyme dans son ensemble. Cette considération apparaît primordiale quand, dans une approche analytique, on cherche à retracer l'origine et les transformations du matériau thématique associé aux différents personnages de ces films, dont certains reviennent dans plusieurs opus sous les traits de divers acteurs : Charles Xavier (le Professeur X), Wolverine, Jean Grey, Tornade ou encore Erik Lehnsherr (Magneto), le principal antagoniste de cet univers.

¹ Ce style, dans lequel Pierre Berthomieu identifie un « son Zimmer » (*Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis, Rouge Profond, 2013, p. 691-700), est notamment fondé sur un amélodisme prononcé, un travail de textures électroacoustiques complexes, une écriture minimaliste qui tend vers un maximalisme sonore et une considération totalisante de la bande-son dans une approche qui relève autant de la composition que du *sound design*. Voir notamment Frank Lehman, « Manufacturing the Epic Score: Hans Zimmer and the Sounds of Significance », in Stephen C. Meyer (dir.), *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, Londres, New York, Routledge, 2017, p. 27-55.

Bien sûr, une telle préoccupation n'est ni neuve, ni propre aux films *X-Men* : depuis quelques années, plusieurs cinémusicologues se sont intéressés aux conséquences musicales et sonores de la mise en série de films, ainsi qu'à celles de l'implication de différents compositeurs dans la production de telles sagas – pensons, par exemple, à la thèse de Jamie Webster consacrée à *Harry Potter*¹ ou à l'ouvrage de Chloé Huvet dans lequel la musicologue étudie les deux premières trilogies de *Star Wars*². Malgré l'omniprésence des films de superhéros et superhéroïnes depuis leur essor au début du XXI^e siècle³, les études cinémusicologiques dédiées à leur sérialisation filmique et aux multiples questions qui en découlent (continuité dans le style ou par un même matériau musical, choix de compositeurs récurrents, collaborations éventuelles d'un film à l'autre, etc.) restent plutôt rares : citons notamment la thèse succincte que Bryce Biffle consacre aux premiers films du Marvel Cinematic Universe⁴, celle dans laquelle Matthew David Young présente plusieurs musiques de sagas superhéroïques dans une perspective descriptive⁵ ou encore les travaux de Janet Halfyard⁶, Jérôme Rossi⁷ et Anna DeGalan⁸, qui adoptent des approches comparatistes pour comprendre les mutations sonores dans les séries de films *Superman*, *Batman* et *Wonder Woman*. Mentionnons enfin l'article fondateur de James Buhler qui s'intéresse au concept de franchise au prisme des génériques de plusieurs films de science-fiction et de *fantasy*⁹.

¹ Jamie L. Webster, *The Music of Harry Potter: Continuity and Change in the First Five Films*, thèse de musicologie, University of Oregon, 2009.

² Chloé Huvet, *Composer pour l'image à l'ère numérique : Star Wars, d'une trilogie à l'autre*, Paris, Vrin, 2022.

³ John Kenneth Muir, *The Encyclopedia of Superheroes on Film and Television*, 2^e éd., Jefferson, Londres, McFarland, 2008, p. 28-30.

⁴ Bryce N. Biffle, "Missed Connections": *Music in Narrative Continuity of the Marvel Cinematic Universe (2008-2016)*, thèse de musicologie, Texas Tech University, 2016.

⁵ Matthew David Young, *Musical Topics in the Comic Book Superhero Film Genre*, thèse de musicologie, University of Texas at Austin, 2013.

⁶ Steve (Janet K.) Halfyard, « Cue the Big Theme? The Sound of the Superhero », in John Richardson, Claudia Gorbman et Carol Vernallis (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2013, p. 171-193.

⁷ Jérôme Rossi, « Essai de caractérisation de l'évolution des musiques super-héroïques de *Batman* (1989) à *The Dark Night Rises* (2012) », in Chloé Huvet (dir.), *Revue musicale OICRM. Création musicale et sonore dans les blockbusters de Remote Control*, vol. 5, n° 2, 2018, p. 15-47. <https://revue-musicaleoicrm.org/rmo-vol5-n2/musiques-super-heroiques>.

⁸ Anna J. DeGalan, *Crescendos of the Caped Crusaders: An Evolutionary Study of Soundtracks from DC Comic's Superheroes*, thèse de musicologie, Bowling Green State University, 2020.

⁹ James Buhler, « Branding the Franchise: Music, Opening Credits, and the (Corporate) Myth of Origin », in Stephen C. Meyer (dir.), *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, Londres, New York, Routledge, 2017, p. 3-26.

Envisager la musique à l'échelle de l'ensemble des films *X-Men* ne peut faire l'économie d'une réflexion sur la nature même de cet ensemble, qualifié tantôt de « saga », de « cycle », de « franchise » ou d'« univers cinématographique ». Dans le monde littéraire, une certaine fluidité terminologique préside la désignation de ce type d'ensemble, souvent rapproché du cycle : « les termes d'« épopée », « saga », « saga épique » et surtout « cycle » [sont] régulièrement utilisés pour désigner l'ensemble romanesque fondé sur la continuité entre les volumes¹ ». À partir de ce constat, Anne Besson développe une typologie fondée sur deux types d'ensembles, les cycles et les séries.

La série insiste davantage sur l'indépendance de ses volumes, qui forment un ensemble discontinu ; le cycle, lui, insiste davantage sur la totalité réalisée par l'ensemble, en instaurant une continuité entre ses volumes. [...] Cette bipartition nette du champ des ensembles romanesques représente un idéal théorique, et s'avère largement battue en brèche par les pratiques individuelles².

Loin d'être une simple préoccupation de fans, la question de la continuité apparaît comme déterminante dans l'identification de la nature d'un ensemble d'œuvres, qu'elles soient littéraires ou audiovisuelles. Au cinéma, de nombreux critères conditionnent ce sentiment de continuité, allant de la construction narrative à des paramètres liés à la technique visuelle, en passant par la bande sonore. Pourtant, dans la plupart des études consacrées aux films *X-Men*, la question narrative semble éclipser toutes les autres formes de continuité³, et notamment celle induite par les choix musicaux et sonores. Cette question est cependant essentielle : au-delà du seul cas de Zimmer, les cinq compositeurs impliqués dans les différents opus de la saga *X-Men* ont-ils œuvré à constituer un univers musico-sonore cohérent, assurant ainsi une certaine continuité entre les films ? Au contraire, ont-ils cherché à développer des identités sonores propres à chaque production pour les individualiser ?

Ce chapitre entend prolonger les réflexions entreprises dans les articles et ouvrages précédemment cités par l'étude des représentations musicales de Magneto, principal supervilain du monde des *X-Men*. En effet, situer notre focale analytique à l'échelle d'un personnage – ou plutôt, comme nous le verrons, d'une

¹ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2014, p. 17.

² *Ibid.*, p. 22-23.

³ Voir, entre autres, Charlotte F. Werbe, « Retroactive Continuity, Holocaust Testimony, and *X-Men's* Magneto », *The Journal of Holocaust Research*, vol. 33, n° 4, 2019, p. 302-313.

figure du mal – permet d'identifier des invariants et des évolutions dans l'approche d'un même objet, ici par des compositeurs radicalement différents. Au-delà de la question du style personnel, ces musiciens effectuent des choix qui permettent de souligner des facettes extrêmement contrastées de la personnalité de Magneto. Ainsi, au cinéma comme dans les bandes-dessinées originelles¹, celui-ci ne peut être réduit à un archétype du méchant, dont l'essence serait de faire le mal. Nous verrons donc ici que, malgré un matériau musical relativement réduit consacré à ce personnage, chaque compositeur a tenté d'en livrer un portrait psychologique complexe, accompagnant de la sorte les errances de l'un des supervillains les plus populaires de l'histoire du cinéma.

Variations sur une figure du mal

Présent dans sept des treize films consacrés aux X-Men par les studios de la 20th Century Fox, Magneto est un personnage à la psyché complexe qui se positionne tantôt comme un allié, tantôt comme un ennemi des héros de ce monde. Pour comprendre le rôle qu'il occupe dans celui-ci, il est nécessaire de revenir brièvement sur l'histoire de la saga *X-Men* : dans un univers réaliste et semblable au nôtre, certains humains ont franchi un nouveau stade de l'évolution pour acquérir des capacités physiques ou psychiques hors du commun. Profitant de leur superpouvoir (ou les subissant), ces mutants se répartissent en deux camps que tout semble opposer : d'une part, les X-Men regroupés autour de Charles Xavier, qui défendent une cohabitation pacifique avec les humains ordinaires ; de l'autre, la Confrérie des mutants (appelée « Confrérie des mauvais mutants » dans certains *comics*)

¹ De nombreux *comics* se construisent en instaurant des antagonismes manichéens entre deux camps clairement identifiés pour mieux les réinterroger par la suite. Ainsi, au fil des publications et des adaptations audiovisuelles, les lecteurs et spectateurs comprennent la complexité de vilains comme Lex Luthor (némésis de Superman), le Joker, l'Homme-Mystère ou Bane (ennemis de Batman), ou encore Harry Osborn et le Docteur Fatalis (ennemis de Spider-Man). En miroir de ceux qui mettent en scène des anti-héros comme V (*V pour Vendetta*, James McTeigue, 2005) ou Deadpool (*Deadpool*, Tim Miller, 2016), le cinéma étasunien propose fréquemment depuis les années 2010 des films explorant les origines des vilains canoniques repeints en « antivilains », à l'instar de *Maléfique* (Robert Stromberg, 2014), *Joker* (Todd Phillips, 2019) ou *Cruella* (Craig Gillespie, 2021). Sur la complexité du positionnement psychologique des superhéros, voir notamment Michael Spivey et Steven Knowlton, « Anti-Heroism in the Continuum of Good and Evil », in Robin S. Rosenberg (dir.), *The Psychology of Superheroes: An Unauthorized Exploration*, Dallas, BenBella Books, 2008, p. 51-63.

rassemblée par Erik Lehnsherr, alias Magneto, persuadé qu'une guerre entre les *homos sapiens* et les *homos superior* est inévitable. Dès le premier film *X-Men* (Bryan Singer, 2000), la séquence d'ouverture nous présente l'origine du mal, le mobile de Magneto : celui-ci craint l'extermination de ses semblables par les *sapiens* à la suite de sa famille, assassinée sous ses yeux à Auschwitz en 1944. Cette information, si importante qu'elle est également montrée dans la scène d'ouverture de *X-Men: First Class* (Matthew Vaughn, 2011), souligne la problématique centrale de toute la saga : l'acceptation de la différence et la survie d'un groupe minoritaire au sein d'une société qui la rejette violemment – les juifs dans la première moitié du XX^e siècle, les mutants de nos jours¹. Ce positionnement politique se double de parallèles historiques pluriels : la rivalité entre le Professeur X et Magneto se fait parfois l'écho de celle ayant opposé Martin Luther King et Malcolm X dans le mouvement pour les droits civiques étasuniens, bien que ce rapprochement soit contesté par certains auteurs².

Créé dès 1963 par Stan Lee et Jack Kirby³, Erik Lehnsherr est un personnage qui évolue à plusieurs reprises entre les différents *comic books* et les adaptations animées et cinématographiques. Si les premiers *comics* présentent un Magneto mégalomane, sûr de sa toute-puissance, il sera par la suite montré sous un jour plus humain, sa malfeasance trouvant une explication dans le traumatisme des camps de la mort. Au cinéma, plusieurs visages de Magneto peuvent également être différenciés : dans *X-Men* (2000), il tente d'assassiner des chefs d'états avec une arme défectueuse initialement censée leur conférer des superpouvoirs. Il correspond alors aux archétypes du savant fou et du supervilain, ce dernier agissant pour provoquer le mal dans un projet politique ou personnel parfois flou – souvent « être le maître du monde », ce qui n'est cependant jamais l'objectif de Magneto. Dans *X-Men 2* (Bryan Singer, 2003), Magneto s'allie aux

¹ Comme l'ont souligné de nombreux commentateurs, les récits des *comics* et des films *X-Men* véhiculent de nombreuses métaphores LGBT+, rapprochant la mutation (son acceptation, son rejet, les questions politiques qu'elle implique) et l'homosexualité. Voir Anne Crémieux, « Intersectionnalité et culture populaire américaine : imaginer un monde plus inclusif », in Myriam Boussahba, Emmanuelle Delanoë et Sandeep Bakshi (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? Dominations plurielles : sexe, classe et race*, Paris, Payot & Rivages, 2021, p. 220-224.

² Voir notamment Joseph J. Darowski, *X-Men and the Mutant Metaphor: Race and Gender in the Comic Books*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014, p. 30 sq.

³ Stan Lee et Jack Kirby, *The X-Men*, n° 1, New York, Marvel Comics, septembre 1963.

X-Men pour lutter contre le colonel Stryker, un militaire qui cherche à exterminer les mutants. Toutefois, il essaie en réalité de s'emparer de l'arme fabriquée par Stryker pour la retourner contre les *sapiens*, si bien que les X-Men doivent à nouveau déjouer son projet criminel. Dans le dernier film de la trilogie, *X-Men: The Last Stand* (Brett Ratner, 2006), il forme une nouvelle confrérie pour attaquer l'armée étasunienne, qui a développé un vaccin contre la mutation. Ici, son engagement dans la lutte se justifie par la nécessité de ne pas voir l'identité de ses semblables éradiquée par un gouvernement normalisateur. Cette première trilogie suffit à rappeler la pluralité des profils de méchants, comme le soulignent Karine Hildenbrand et Christian Gutleben :

Si les figures du méchant échappent sans cesse, si elles muent et se meuvent, c'est en partie parce qu'elles sont le reflet sans cesse revisité de maux sociaux et de faits historiques marquants. [...] Ainsi, au gré des circonstances historiques, le méchant peut être condamné, moqué, mais il peut aussi apparaître comme une figure prométhéenne qui ose braver un système dysfonctionnel¹.

Quoique la radicalité de Magneto soit toujours au cœur du problème, c'est bien cette « figure prométhéenne » qu'il semble incarner dans *The Last Stand*, loin de ses premières représentations manichéennes au cinéma. Nous verrons par la suite que les films parus entre 2011 et 2019 présentent une encore autre facette de ce personnage, plus intime et psychologique. À travers ses différents visages intermédiatiques et sous les traits de différents acteurs², Magneto est donc bien plus qu'un simple vilain. Ni absolument méchant, ni antihéroïque, ni même héroïque, il ne se laisse enfermer dans aucun archétype narratif : c'est une *figure*, « forme signifiante, polysémique et malléable, toujours prête à prendre de nouveaux traits, à se doubler d'un sens allégorique voire à revêtir divers sens abstraits³ », qui implique « un décalage implicite par rapport au *personnage*, qu'il s'agisse d'un

¹ Karine Hildenbrand et Christian Gutleben (dir.), « Avant-propos : autopsie du méchant », *Le méchant à l'écran : les paradoxes de l'indispensable figure du mal*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 17.

² Par souci de concision et pour nous centrer sur la dimension sonore, nous écartons ici la question de l'aura cinématographique des acteurs qui incarnent Magneto. Cette question mériterait toutefois un approfondissement ultérieur, dans la mesure où Ian McKellen et Michael Fassbender jouissaient tous deux d'une reconnaissance publique et critique avant même d'interpréter ce personnage.

³ Joanna Pavlevski-Malingre, « Introduction. La figure face au personnage », in *Ad hoc. La Figure*, n° 4, 2016, p. 2.

supplément, d'une ouverture des potentialités, d'un investissement axiologique ou d'un évidement, d'une stylisation, d'une abstraction vidée de présence¹. »

Au cinéma – et plus particulièrement dans le genre superhéroïque – la musique joue un rôle majeur dans la construction des figures, qu'elles soient bienveillantes ou mauvaises, manichéennes ou ambiguës. Il convient donc, pour saisir pleinement quelles facettes du personnage de Magneto sont soulignées dans les films de la saga *X-Men*, de s'intéresser à son traitement musical par les compositeurs précédemment mentionnés.

Magneto : un méchant sans thème ?

Un travail thématique erratique

Dans ses premières apparitions au cinéma sous les traits de Ian McKellen, Magneto est un militant politique radicalisé et, plus encore, un terroriste. Son humanité est niée au même titre que son nom, puisque seul son vieil ami, le Professeur Xavier, l'appelle « Erik ». Dans *X-Men*, Magneto prend ainsi le visage d'un individu dangereux et incontrôlable attaquant la société pour déclencher une guerre qu'il considère comme inévitable. Pour autant, si cette incarnation passe pour manichéenne, la musique composée par Michael Kamen pour ce personnage est plus ambiguë : aucun thème ne semble directement associé à Magneto, alors même qu'il est l'antagoniste central du film. À une époque où les thèmes composés par John Williams pour *Superman* (Richard Donner, 1978) et par Danny Elfman pour *Batman* (Tim Burton, 1989) constituent des références incontournables², cette relative indétermination thématique paraît surprenante, d'autant qu'elle n'est pas limitée au supervilain. Kamen s'en explique d'ailleurs au cours d'un entretien en 2001 :

¹ *Ibid.*, p. 3. Nous soulignons.

² Dans *Superman*, John Williams réalise une association thématique claire : à son « Theme from Superman (Main Title) », il oppose une « March of the Villains » burlesque dans le style de Prokofiev qu'il fait entendre à chacune des évocations du criminel, comme quand des policiers cherchent le repère de Lex Luthor (01:12:56) ou lorsque le bras droit de ce dernier vole un missile nucléaire à l'armée étasunienne (02:05:30). Onze ans plus tard, Danny Elfman ne compose pas de thème spécifique pour le Joker, mais lui associe un rythme de valse et une « texture inquiétante ayant recours au mode hexatonique (gamme par tons) et à des timbres symphoniques peu usuels » (J. Rossi, « Essai de caractérisation de l'évolution des musiques super-héroïques de *Batman* (1989) à *The Dark Night Rises* (2012) », *art. cit.*, p. 21-22).

Le film appelait [une composition non thématique], les personnages étant eux-mêmes très ambigus. Les actions s'enchaînent les unes après les autres et j'ai essayé d'indiquer tout cela au sein de ma partition. [...] Je ne voulais surtout pas de ce genre d'approche et Bryan [Singer] n'en voulait pas non plus¹.

Dans cette même interview, Kamen est invité à présenter le matériau thématique associé à Magneto, décrit par ses interlocuteurs comme le « premier thème » introduit dans le film, lors de la scène à Auschwitz. Cependant, la réponse du compositeur ne va pas clairement dans ce sens, Kamen semblant donner à l'expression « matériau thématique » une signification large qui ne renvoie pas explicitement à un thème ayant fonction de référent, mais plutôt à une séquence musicale dont le caractère permet de cerner un personnage :

Musicalement, je ne pouvais pas ignorer complètement cette séquence et son implication dans la trame à venir du film. Bryan insistait toujours pour que le matériel thématique [*sic*] entourant le personnage de Magneto soit le plus sérieux possible. Introduire dès le début du film ce genre de thématique était en quelque sorte très important pour le devenir des X-Men. La séquence créait littéralement le personnage sur le fond comme sur la forme².

La musique qui accompagne la séquence d'ouverture du film, une élégie dans laquelle dominent des cordes prises dans un lent mouvement d'ascension chromatique de la basse, ne comporte aucun thème réemployé ultérieurement dans le film. Au climax de cette scène et de ce mouvement mélodique, Kamen introduit toutefois

The image shows a musical score for three parts: Perc. et bois aigus (top), Cuivres (middle), and Tutti (bottom). The Perc. et bois aigus part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cuivres part has a melodic line with a blue box highlighting a motif labeled 'en dehors motif x1'. The Tutti part has a chromatic ascending bass line.

Ex. 1 : *X-Men*, scène de la séparation à Auschwitz (03:19-03:31). Réduction harmonique et motivique réalisée à partir du *cue* « Poland, 1944 » (Michael Kamen, 2000).

¹ Arnaud Damian, Gérard Dastugue *et al.*, « K-Men revient sur le cas X-Men », entretien avec Michael Kamen, in *Trax Zone*, 16 février 2001. Nous remercions Gérard Dastugue pour le partage de cette archive.

² *Ibid.*

toutefois un motif qu'il est possible d'associer à Magneto : couvert par les nombreux bruits et cris, on discerne un motif de quatre notes formant un accord parfait mineur avec sixte ajoutée.

Même s'il demeure presque inaudible, noyé dans une bande-son surchargée et enserré dans un *tutti* orchestral polytonal – il est possible d'y percevoir une polarité de *ré* bémol majeur avec septième majeure et neuvième augmentée –, ce motif (x^1) est convoqué à des moments clés du film, à l'instar de la séquence de l'enlèvement de Malicia, à la gare.

The image contains two musical staves. The top staff is for Violoncelles and Contrebasses, starting with a tempo of 120. It shows a sequence of notes in 6/4 and 4/4 time signatures. The bottom staff is for Cordes et Vents, starting with a 5-measure sequence. A blue bracket highlights a motif labeled 'motif x1' in the second measure of this sequence. The motif consists of a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, and a quarter note D2.

Ex. 2 : *X-Men*, Magneto sort de la gare (54:58-55:15).
Transcription réalisée à partir du film.

Au cours de cette scène, l'orchestre semble obéir au personnage de Magneto, jusque dans l'ostinato des contrebasses staccato synchronisé sur ses pas dans un mimétisme qui confine parfois au *mickeymousing*¹. Pour de probables nécessités de synchronisme, la métrique choisie par Kamen est relativement imprévisible : après un *fa* dièse rebattu, l'ostinato se fixe sur un *fa* naturel, par-dessus lequel est présenté le motif x^1 . Sans céder à un quelconque systématisme, le compositeur réemploiera ce motif dans plusieurs scènes du film. Contrairement à ce qu'affirment de nombreux commentateurs, la partition du premier *X-Men* n'est donc pas dépourvue d'objets sonores référents, mais ceux-ci contrastent toutefois par leur brièveté avec les thèmes superhéroïques composés par John Williams (*Superman*, 1978)

¹ Le *mickeymousing* est une forme extrême de synchronisme dans laquelle la musique « imite étroitement l'action à l'écran, dans un style cartoonnesque, brouillant la frontière entre musique et effets sonores » [« music closely mimics screen action, cartoon style, blurring the boundary between music and sound effects »] (James Buhler, David Neumeyer et Rob Deemer, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 85).

ou Danny Elfman (*Batman*, 1989) – un amélodisme qui préfigure en un sens les évolutions d'une partie des musiques de *blockbusters* hollywoodiennes, notamment sous l'impulsion de Zimmer. Cette approche plus motivique que thématique¹ est renforcée par l'organicité du matériau développé par Kamen : au motif x^1 , il est possible d'opposer un motif x^0 associé aux mutants du Professeur Xavier.



Ex. 3 : *X-Men*, le Professeur Xavier quitte la prison de Magneto (01:34:52-01:35:02).
Réduction mélodique réalisée à partir du film.

Le motif x^0 , qui tire son origine de la tête du thème composé par Ron Wasserman pour la série d'animation *X-Men* de 1992, est notamment utilisé par Kamen pour mettre en exergue la scène finale du film. Il a alors la double fonction de souligner le pathétique de la relation irréconciliable du Professeur Xavier et de Magneto et d'accompagner l'ultime phrase de ce dernier annonçant le film à suivre : « The war is still coming, Charles, and I intend to fight it » [Cette guerre aura bien lieu, Charles, et j'ai l'intention de me battre]. Ce motif n'est pas sans lien avec celui associé à Magneto, puisque leur différence réside dans une simple inversion de la direction mélodique du dernier intervalle (mouvement unidirectionnel d'anabase sur les quatre notes de x^1 , en lieu et place de la retombée finale du motif x^0). Cette variation directionnelle n'est pas sans importance, le motif x^1 dessinant alors un arpège d'accord mineur avec sixte ajoutée – un élément qui ne va pas sans rappeler le motif de tête du thème du *Batman* de Danny Elfman et, avant lui, de *Journey to the Center of the Earth* de Bernard Herrmann (Henry Levin, 1959)².

¹ L'abandon partiel du thématisme dans un grand nombre de partitions contemporaines a fait l'objet de multiples critiques : ainsi, Pierre Berthomieu reproche à Hans Zimmer et aux compositeurs de *Remote Control* un appauvrissement général qu'il qualifie de « hantise symphonique » et qu'il explique notamment par une peur du « thème développé ». Pour appuyer ses dires, l'auteur cite Zimmer : « Nous avons réduit la musique de cinéma à des motifs, ce qui semble être en phase avec l'esprit du temps » (P. Berthomieu, *Hollywood : le temps des mutants*, op. cit., p. 691-695).

² Cécile Carayol, *La musique de film fantastique : codes d'une humanité altérée*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2023, p. 44.

Il est possible d'avancer que la parenté de ces motifs rappellerait l'origine commune des mutants, Lehnsherr et Xavier ayant été alliés par le passé.

À l'échelle du film, le motif x^0 renverrait donc aux X-Men et à leur héroïsme, mais il se rencontrerait parfois sous une forme légèrement altérée pour référer à Magneto (x^1). En prolongeant l'analyse sémiologique, il apparaît que Kamen n'ait pas choisi de renvoyer à un camp plutôt qu'à un autre, mais simplement d'associer le motif x à la mutation et aux superpouvoirs. Ce motif-pivot se déclinerait alors en deux formes en fonction des situations narratives : une version héroïque (x^0) et une version diabolique (x^1). Pour cette raison, il occupe un rôle central dans le film et semble, plus encore, engendrer une partie non négligeable du matériau musical.

À l'inverse de Michael Kamen sur le premier film de la franchise¹, John Ottman revendique une écriture thématique et un souci de la continuité musicale qu'il tentera de mettre en œuvre dans *X-Men 2*, *X-Men: Days of Future Past* (Bryan Singer, 2014) et *X-Men: Apocalypse* (Bryan Singer, 2016) :

I'm a big believer in continuity within franchises ; James Bond, Mission Impossible and Star Wars being good models. With X-Men 2, the franchise had found its footing, and I felt I had really defined that universe with my themes²

[Je crois beaucoup à la continuité au sein des franchises ; James Bond, Mission Impossible et Star Wars en sont de bons modèles. Avec X-Men 2, la franchise avait trouvé sa voie, et j'avais le sentiment d'avoir vraiment défini cet univers avec mes thèmes].

Pour autant, le thème qu'il compose pour Magneto est difficile à cerner : si le critique Mike Brennan le situe dans « un motif descendant³ » [a descending motif], il apparaît toutefois que le supervilain est davantage caractérisé par l'énonciation

¹ La filmographie de Michael Kamen est extrêmement variée et l'esthétique de ce compositeur ne peut en aucun cas être réduite à un athématisme généralisé : des films comme *Highlander* (Russell Mulcahy, 1986) ou *Robin Hood: Prince of Thieves* (Kevin Reynolds, 1991) témoignent d'un goût affirmé pour l'écriture de thèmes mélodiques clairs. Toutefois, certaines de ses bandes originales ont été critiquées en raison d'une identification thématique complexe, à l'instar de *The Iron Giant* (Brad Bird, 1999) – voir, par exemple, « Editorial Review: The Iron Giant », *Filmtracks*, 25 août 1999 : https://www.filmtracks.com/titles/iron_giant.html [consulté en décembre 2023].

² John Ottman, cité dans Mike Brennan, « Musical Mutations: The Music of the X-Men Films », *Notes from the Soundscape*, 14 août 2019 : <https://www.soundscapenotes.com/single-post/2019/08/14/musical-mutations-the-music-of-the-x-men-films> [consulté en novembre 2022].

³ *Ibid.*

triomphale d'accords en fanfare que par un matériau thématique ou motivique fixe. En lieu et place d'un thème mélodique, il est possible d'avancer que Kamen associerait ici son personnage à un thème à la fois harmonique (caractérisé par la juxtaposition de plusieurs accords à distance de tierce) et textural (marqué par une fanfare en *tutti*)¹.

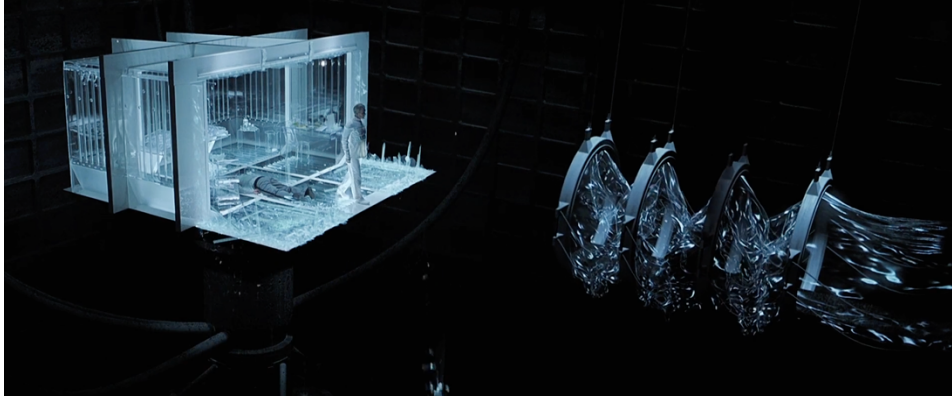


Fig. 1 : *X-Men 2*, photogramme de la fuite de Magneto (55:13).

Ex. 4 : *X-Men 2*, Magneto s'enfuit de sa prison. Réduction réalisée à partir du *cue* « Magneto Escapes » (John Ottman, 2003).

Au-delà de cette identification thématique complexe, le vœu formulé par Ottman d'une continuité qu'il ne définit jamais clairement est contrarié par la production chaotique des troisième et quatrième volets de la saga *X-Men* : occupé à la préparation de *Superman Returns* avec son réalisateur de prédilection Bryan Singer (2006), il est remplacé par John Powell dès *X-Men: The Last Stand* et ne reviendra que onze ans plus tard à l'univers des mutants. Entre temps, le matériau qu'il avait composé pour

¹ Sur la dimension non-nécessairement mélodique des thèmes au cinéma, voir notamment Claudia Gorbman, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres, BFI Books, 1987, p. 26.

X-Men 2 subit une double trahison : d'une part, si Powell s'inspire d'un certain nombre de thèmes écrits par Ottman, il n'en associe aucun à Magneto. D'autre part, à sa suite, Henry Jackman réassocie certains thèmes d'Ottman à des personnages différents, comme le remarque ce dernier en 2019 :

Even though my descending theme for Magneto had a brief iteration in *X-Men 2*, I continued it in *Days of Future Past* and *Apocalypse*, even weaving it into his introspective music. Many might not have noticed, but I could go to bed knowing there was continuity for him among those films. So it was really strange for me on *Days of Future Past* when people were referencing Magneto's theme from *First Class*. For me, that was actually my theme for Wolverine from *X-Men 2*, so I put back Magneto's motif the way I saw it and returned the theme to Wolverine very subtly in *Days of Future Past*¹.

[Même si mon thème descendant pour Magneto n'a fait qu'une brève apparition dans *X-Men 2*, je l'ai réutilisé dans *Days of Future Past* et *Apocalypse*, le tissant même dans des passages introspectifs. Beaucoup d'auditeurs n'ont peut-être pas remarqué, mais je pouvais aller me coucher en sachant qu'il y avait une continuité pour lui dans ces films. C'était donc très étrange pour moi, sur *Days of Future Past*, lorsque les gens faisaient référence au thème de Magneto dans *First Class*. Pour moi, c'était en fait mon thème pour Wolverine dans *X-Men 2*, donc j'ai remis le motif de Magneto tel que je le voyais et j'ai très discrètement rendu son thème à Wolverine dans *Days of Future Past*.]

Cette déclaration appelle toutefois à être nuancée : le motif évoqué ici par Ottman est bel et bien associé à Wolverine dans *X-Men 2*. Il se constitue d'un balancement entre deux accords mineurs à distance de tierce majeure (*si* mineur-*ré* dièse mineur) et est entendu à deux reprises, lors de l'évocation des tortures passées de Wolverine par Stryker (01:32:23 et 01:34:59). Toutefois, si la parenté – voire l'identité – avec le thème de Magneto écrit par Jackman pour *X-Men: First Class* est manifeste, l'utilisation de ce motif harmonique pendant moins de cinq secondes dans *X-Men 2* ne suffit pas à l'associer clairement au personnage de Wolverine. À l'inverse, le thème de Jackman occupe une place centrale dans sa bande originale. Il est l'objet de nombreuses transformations stylistiques et irrigue l'ensemble de la partition : pour la quasi-totalité des spectateurs, ce motif transformé en thème est irrémédiablement associé à Magneto à partir de 2011, d'autant que sa présentation intervient dès la première scène du film, ce qui permet d'ancrer immédiatement son caractère référent. Cette

¹ *Ibid.*

réassignation illustre une donnée centrale qui s'impose à tous les compositeurs de cinéma, bien au-delà de la question des franchises : dans l'appréhension d'un film par des spectateurs comme par des analystes, des considérations réceptives et herméneutiques menacent à chaque instant l'autorité prétendue des créateurs sur leur œuvre, d'autant que des processus industriels et humains complexes bousculent sans cesse les contours de ces projets en plusieurs épisodes. Le rétablissement de l'association de Wolverine à son motif originel dans *Days of Future Past* semble donc ajouter de la confusion à la situation, d'autant qu'il y est ramené à son statut initial de motif extrêmement secondaire.



Ex. 5 : *X-Men 2*, souvenir de Wolverine (1:32:22-1:32:33).
Réduction réalisée à partir du film.

Dans les cinq premiers films *X-Men* (2000-2014), il semble donc qu'aucun compositeur ne soit parvenu à associer durablement le personnage de Magneto à un thème. Même si tous partagent une approche plus motivique que thématique, le motif x^1 imaginé par Kamen est abandonné par Ottman, dont le propre idéal de continuité est contrecarré par les compositions de Powell et de Jackman.

Considérations stylistiques

Si les trois premiers volets de la saga *X-Men* sont marqués par une grande diversité du matériau musical, Michael Kamen, John Ottman et John Powell développent tous trois un style cohérent qui associe Magneto au registre de l'épique-obscur. Théorisé par Cécile Carayol comme le croisement entre des éléments musicaux sombres et une écriture vive et (anti-)héroïque¹, l'épique-obscur préside en effet chacune des apparitions du mal dans *X-Men*, dans la tradition du symphonisme hollywoodien : le danger est suggéré tantôt par des clusters de cordes tenues, tantôt par des mélodies atonales chantant dans le grave (violoncelles et contrebasses figurant une voix diabolique). Des timbres

¹ Cécile Carayol, *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 58.

particuliers viennent enrichir cette écriture exclusivement symphonique, à l'instar du *waterphone* ou de cordes jouées *col legno battuto*. Lorsque Magneto est présenté en majesté, triomphant ou faisant démonstration de sa puissance, un chœur s'adjoit à l'orchestre, comme dans la scène de son évasion de la prison, au début de *X-Men 2*. D'autres procédés extrêmement codifiés dans le symphonisme hollywoodien se retrouvent associés aux manigances de ce personnage, comme lorsqu'il corrompt Pyro et tente de le rallier à sa cause : dans cette scène, l'élévation progressive d'une oscillation chromatique finit par donner naissance à un thème que l'on retrouvera à chaque fois que Pyro sera tenté par les promesses d'émancipation de Magneto. Ce recours au chromatisme comme outil de perversion morale est ancien – pensons au rôle symbolique du chromatisme chez Wagner, où il est par exemple associé au sorcier Klingsor dans *Parsifal* (1882).

Outre ces considérations relatives au style musical, notons que l'identité sonore de Magneto ne peut être dissociée des effets sonores de ses pouvoirs : dans la trilogie originelle, il s'agit de bruits de métaux pliés, de grincements métalliques, de sons de synthèse évoquant une aimantation et parfois de *waterphone* (dans le premier volet). Une évolution est notable à partir de *First Class*, où ces bruits se font de plus en plus électroniques jusqu'à devenir des drones dans *Apocalypse*. À l'inverse, dans *Dark Phoenix*, Zimmer et les *music editor* Alex Gibson et Ryan Rubin n'associent aucun effet sonore aux pouvoirs du supervilain, introduisant en ceci un effet de réel pour un phénomène qui n'en a rien. Une étude plus large consacrée aux effets sonores des superpouvoirs dans les films de science-fiction et de *fantasy* permettrait de contextualiser cette évolution, notamment au regard des productions du Marvel Cinematic Universe, dont la première phrase débute entre *The Last Stand* et *First Class*, ou de la troisième trilogie de *Star Wars* (2015-2019).

Erik Lehnsherr : le sonore comme indice d'une humanité dévastée

À partir de *First Class*, un nouveau visage de Magneto est présenté : campée par l'acteur germano-irlandais Michael Fassbender, cette figure du mal renouvelée est *radicalement* humaine. Ses doutes, ses fêlures et ses errances sont explorées et confèrent du relief au personnage. En effet, alors que les spectateurs découvrent les origines des X-Men avec un jeune Professeur Xavier (James McAvoy), une part non négligeable du film est consacrée à Erik Lehnsherr traquant le nazi responsable de

la mort de sa mère¹. Musicalement, Henry Jackman met en valeur Magneto par un thème qui, on l'a vu, prend sa source dans le motif imaginé par Ottman pour Wolverine. Ce thème repose sur peu d'éléments musicaux : deux accords alternés, des battements de cordes en accompagnement et une mélodie réduite à quatre notes (ex. 6)². Loin d'être une faiblesse, cette grande forte concision permet à Jackman de décliner son thème dans des styles très variés, allant d'un *underscoring* ascétique (guitare électrique discrète, ponctuations de cordes) à des moments de toute-puissance où le thème explore des registres metal (scène de la colère du jeune Erik, après l'assassinat de sa mère) ou électro (générique de fin, avec le *cue* « Magneto »).



Fig. 2 : *X-Men: First Class*, photogramme du hurlement d'Erik, après le meurtre de sa mère par Sebastian Shaw (08:04).

À chaque instant, la variabilité stylistique du thème de Magneto doit être comprise en lien étroit avec le récit : par les variations qu'il opère, Jackman agit sur la perception des situations narratives et, plus encore, de la psychologie torturée de Lehnsherr. C'est notamment le cas dans la séquence où, après avoir traqué d'anciens nazis en Argentine, celui qui deviendra Magneto se livre à leur interrogatoire et à leur exécution sommaire. Le thème, d'abord suggéré par une guitare folk discrète et des nappes de cordes, prend lentement de l'ampleur en

¹ Dans le prolongement de *X-Men Origins: Wolverine* (Gavin Hood, 2009) centré sur le personnage de Logan (Hugh Jackman), *First Class* hérite d'un projet abandonné par la Fox en 2010, *X-Men Origins: Magneto*. Le rôle prépondérant de cet antagoniste dans *First Class* est donc dû à une volonté des studios d'explorer ses origines.

² Ce resserrement du matériau musical autour d'une figure harmonique simple peut être rapproché de celui adopté par Hans Zimmer dans la trilogie *Batman* de Christopher Nolan (voir J. Rossi, « Essai de caractérisation de l'évolution des musiques super-héroïques de *Batman* (1989) à *The Dark Night Rises* (2012) », *art. cit.*, p. 18-21) et poursuivi par Michael Giacchino dans *The Batman* (Matt Reeves, 2022).

Ex. 6 : *X-Men: First Class*, Erik Lehnsherr hurle après la mort de sa mère (08:08-08:34).
Réduction à partir du *cue* « Pain and Anger » (Henry Jackman, 2011).

soulignant la tension croissante de la scène. Joué *staccato* par les violoncelles et accompagné par des tenues dissonantes de violons dans l'aigu, il s'électrifie au fil de la conversation apparemment innocente par l'ajout de guitares et d'une basse électrique de plus en plus présentes. Dès l'instant où Lehnsherr révèle son tatouage d'ancien détenu, la figure de Magneto fait son apparition et le thème se dévoile dans sa forme triomphale et violente. Une batterie s'y ajoute même lorsque le supervilain transperce pour la deuxième fois la main du dernier nazi avec son propre poignard, alors qu'un *lens flare* (parasite lumineux) divise l'image en deux, comme pour souligner la personnalité brisée de Lehnsherr.

L'étude génétique du thème de Magneto dans *First Class* révèle toutefois une hésitation du compositeur : si la version retenue pour le film se limite à un thème essentiellement harmonique, Jackman avait initialement prévu d'y associer une mélodie doublement référencée, conçue à la fois comme un hommage au travail de John Barry sur la franchise *James Bond* et comme une citation du motif x^0 associé par Kamen à Magneto, avant d'y renoncer :



Fig. 3 : *X-Men: First Class*, photogramme de la scène d'exécution des nazis avec *lens flare* visible (24:51).

Like all processes, I started playing around mostly for the Magneto tune. [He plays the demo version of the Magneto's theme] This is all warmer to me, so I was back to pass out my big Barry tune. He said "yeah, I'm liking it, this is cool". [A triumphant brass motif is heard] Then he said "I don't like that very..., what's that bit?" Well, that's the fucking tune! He said "No, get rid of it!" So he goes "Okay, I love the beginning and then once the tune start, it sounds like a fucking Barry pastiche", and I'm "what? [he mumbles]" And he said "No, no, here's the good news: you've already got it, you've written it." And I go "What you mean? If you take the tune out, I've got to write another one." He said "No, just play the beginning again. Yeah, that! [Jackman sings the bass line] That's the Magneto!" No, that's a fucking bass line, I won't get through the whole movie with that, and he said "No, no, you're so wrong, that's the Magneto tune. [...] I'm "I don't know, man, that's a bass line, you can't go [he imitates the bass line with heaviness]. I mean, it's all down here, what about...", and he said "he don't need a fucking tune! He's angry, so just take that first bit."¹

[Comme à chaque fois, j'ai commencé à jouer autour du thème de Magneto. [Il joue la version démo du thème] Je trouvais tout cela plus chaud, alors j'ai décidé d'y faire entendre mon grand morceau à la Barry. Il [Mathew Vaughn] me dit « ouais, j'aime bien ça, c'est cool ». [On entend un motif épique aux cuivres] Là, il ajoute : « Je n'aime pas trop ça..., c'est quoi ce passage ? ». Eh bien, c'est le putain de thème ! Alors il me répond : « Non, retire ça ! » et il continue « Ok, j'adore le début mais une fois que le thème commence, ça sonne comme un putain de pastiche de Barry ». Je lui dis : « Quoi ? [il marmonne] » et il me répond « Non, non, voilà la bonne nouvelle : tu l'as déjà, tu l'as écrit. » Je lui demande : « Qu'est-ce que tu veux dire ? Si tu enlèves le thème, je dois en écrire un autre. » Il me dit : « Non, il suffit de jouer le début à nouveau. Oui, c'est ça ! [Jackman chante la ligne de basse] Voilà Magneto ! » Non, c'est une putain de ligne de basse, je n'arriverai

¹ Henry Jackman, « Sound and Fury », dans « Children of the Atom: Filming *X-Men: First Class* », *X-Men: First Class* [bonus du DVD], 2011, 20th Century Fox Home Entertainment.

pas à faire tout le film avec ça, et il me rétorque : « Non, non, tu te trompes, c'est le thème de Magneto ». [...] Je lui dis : « Je ne sais pas, mec, c'est une ligne de basse, tu ne peux pas simplement faire [il imite la ligne de basse avec lourdeur]. Je veux dire, tout est dans le grave, qu'est-ce que tu penses de... » et il me répond « il n'a pas besoin d'une putain de mélodie ! Il est en colère, alors il suffit de garder la première partie. »]

Ex. 7 : *X-Men: First Class*, version de travail du thème de Magneto.
Réduction réalisée à partir des bonus du film
(« Children of the Atom: Filming *X-Men: First Class* »).

Par-delà les paramètres d'instrumentation précédemment détaillés, la construction harmonique de ce thème contribue également à sa mémorisation et à son association par les spectateurs à la puissance maléfique du Magneto en devenir : bâti sur une oscillation entre deux accords mineurs à distance de tierce (*la* bémol mineur – *do* mineur dans la séquence en Argentine), ce thème s'inscrit à nouveau dans la tradition hollywoodienne des musiques de vilains. Associés aux thèmes de l'Empereur Palpatine dans *Return of the Jedi* (Richard Marquand, 1983), de Voldemort dans *Harry Potter and the Goblet of Fire* (Mike Newell, 2005) ou encore, plus récemment, au Riddler dans *The Batman* (Matt Reeves, 2022), de tels enchaînements ont pu être qualifiés de « médiantiques mineurs » dans la cinémusicologie française : à la suite de Bérenger Hainaut qui tentait d'appliquer la typologie des « harmonies de couleurs » développée par Jean-Pierre Bartoli¹, plusieurs chercheurs ont décrit les enchaînements

¹ Bérenger Hainaut, « "Fear and Wonder" : le fantastique sombre et l'harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal », in *Volume !*, vol. 9, n° 2, 2012, p. 179-197.

d'accords mineurs à distance de tierce comme référant au danger, au fantastique obscur, voire au satanisme¹. Outre-Atlantique, les musicologues défendant une approche néoriemannienne – notamment Frank Lehman et Scott Murphy – analysent différemment ces enchaînements. Selon eux, ils prennent place dans le système du « chromatisme mineur intensifié » (« *intensified minor chromaticism* »), à savoir un système pantriadique (dans lequel les compositeurs recourent librement à toutes les triades construites sur l'échelle chromatique) privilégiant des accords mineurs qui échappent à toute logique tonale :

The effect of intensified minor chromaticism is to engulf an entire passage in the dark associations usually pegged to a singular harmonic object, multiplying the expressive power of the ever sullen minor triad. Intensified minor chromaticism is associated with threats and evils beyond human understanding².

[L'effet du chromatisme mineur intensifié est de plonger un passage entier dans les sombres associations habituellement liées à un objet harmonique singulier, multipliant ainsi le pouvoir expressif de la triade mineure, déjà lugubre en elle-même. Le chromatisme mineur intensifié est associé à des dangers et à des maux qui dépassent l'entendement humain.]

Plus encore, et pour rejoindre les analyses des chercheurs francophones, il est essentiel de considérer que ces accords mineurs ne se présentent pas dans un ordre aléatoire, mais dans un mouvement pendulaire à distance de tierce : Lehman complète ainsi sa description du chromatisme mineur intensifié en montrant que ces enchaînements s'inscrivent dans un type particulier de transformations néoriemanniennes, « LP/PL(m) », c'est-à-dire la combinaison de transformations *Parallel* et *Leading tone* à partir d'un accord mineur.

LP/PL(m) bear a strong attraction to the affective « dark side ». In his study on the nineteenth-century origins of the transformation and its importation into Hollywood, Matthew Bribitzer-Stull (2012) dubs in the « Tarnhelm progression³ ». His label derives from its prototypical use in Wagner's *Ring*, in which it denotes an evil artifact and maleficent magic in general. [...] It is the tonal calling card of Darth Vader, Voldemort, Gollum, and many other memorable cinematic villains⁴.

¹ Voir notamment C. Carayol, *La Musique de film fantastique*, op. cit., chap. 2.

² Frank Lehman, *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*, New York, Oxford University Press, 2018, p. 82.

³ Matthew Bribitzer-Stull, « From Nibelheim to Hollywood: The Associativity of Harmonic Progression », in Luca Sala (dir.), *The Legacy of Richard Wagner*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 157-183.

⁴ Frank Lehman, *Hollywood Harmony*, op. cit., p. 101.

[Les enchaînements LP/PL(m) ont une forte attirance pour ce qui connote le « côté obscur ». Dans son étude des origines de cette transformation au XIX^e siècle et de son importation à Hollywood, Matthew Bribitzer-Stull (2012) la nomme « progression de Tarnhelm ». Cette appellation dérive de son utilisation prototypique dans la *Tétralogie* de Wagner, où *Tarnhelm* désigne un artefact maléfique et, plus généralement, la magie noire. [...] C'est la carte de visite sonore de Dark Vador, Voldemort, Gollum et de nombreux autres méchants cinématographiques célèbres.]

Dans *First Class*, le thème de Magneto repose donc sur un enchaînement harmonique fortement connoté dans le cinéma hollywoodien et sur un système de variations qui permettent à Jackman de suivre les évolutions d'Erik Lehnsherr et ses errances qui le conduisent, à la fin du film, à se retourner contre Charles Xavier et à devenir Magneto. À l'échelle du film, le traitement de ce thème souligne ainsi un autre visage de ce supervilain, bien différent de celui de « l'activiste Magneto » : il n'est que la conséquence de la violence d'un système multi-oppressif qui s'acharne à la fois contre sa judéité et son identité de mutant. Loin d'être un *misfit* (un « individu isolé et perdu qui ne cadre pas¹ »), Magneto est le « produit du système qui l'a généré² ». L'évolution de son thème musical, glissant progressivement vers une radicalité sonore totale, se fait alors l'illustration du parcours de ce personnage, à la fois victime et bourreau d'une société dysfonctionnelle³. D'une manière générale, à la différence des films précédents qui proposaient une représentation relativement manichéenne de Magneto, les choix musicaux de Jackman soulignent la tension qui anime ce personnage incessamment sur le fil tendu entre humanisation et transgression morale.

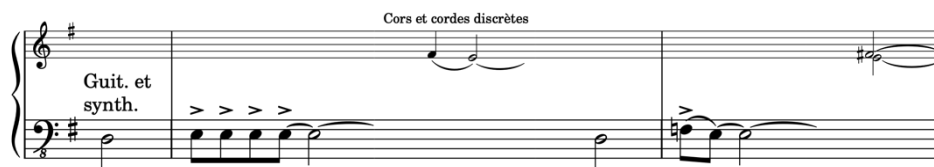
Ce nouveau traitement du personnage, à la fois musical et narratif, n'est poursuivi que très partiellement dans les films suivants. Le thème développé par Jackman à partir du motif initialement attribué à Wolverine par Ottman sera complètement laissé de côté par ce dernier et par Zimmer. Ce phénomène ne se limite pas à Magneto : la raréfaction thématique dans les bandes originales des trois derniers volets de *X-Men* est manifeste, bien qu'Ottman affirme avoir établi une continuité dans

¹ Karine Hildenbrand et Christian Gutleben (dir.), « Avant-propos : autopsie du méchant », *op. cit.*, p. 18.

² *Ibid.*

³ Comme nous l'avons évoqué précédemment, cette ambiguïté de la figure de Magneto suit une tendance plus large dans le cinéma hollywoodien du début du XXI^e siècle qui tend à intégrer aux récits identitaires des facteurs sociaux et politiques. Voir, à ce sujet, l'ouvrage de Benjamin Patinaud publié après la rédaction de cet article : *Le Syndrome Magneto. Et si les méchants avaient raison ?*, La Laune, Au Diable Vauvert, 2023.

le matériau des trois films dont il a eu la responsabilité¹. Dans *X-Men: Dark Phoenix* (Simon Kinberg, 2019), cette caractérisation musicale est d'autant plus difficile à saisir que le personnage de Magneto occupe un rôle secondaire dans le récit. Zimmer lui associe pourtant deux éléments au sein de son matériau peu mélodique et resserré autour d'une poignée de motifs : en premier lieu, le personnage est introduit dans chacune de ses apparitions par une note obstinée dont la fixité n'est contrariée que par une brève appoggiature du ton inférieur. Jouée par un mélange entre guitare électrique et sons synthétiques (un timbre-texture dont Zimmer est coutumier), cette note rebattue est généralement complétée par un appel de cuivres, lui aussi sur une seconde majeure. À chacune de ces occurrences, ce motif dissonant et puissant souligne le caractère imprévisible et destructeur de Magneto, même dans sa première apparition, alors qu'il est retiré dans une communauté pacifiste sur l'île de Génosha.



Ex. 8 : *X-Men: Dark Phoenix*, première apparition de Magneto (52:20-52:30).
Réduction motivique réalisée à partir du film.

L'identité sonore de Magneto prolonge ici par le timbre celle initiée par Henry Jackman dans *First Class* et reprise par John Ottman dans *Days of Future Past* et *Apocalypse* : le supervilain est irrémédiablement associé à des sonorités saturées, qu'elles soient électriques ou synthétiques. Toutefois, Zimmer ne s'arrête pas là : il complète ce motif fixe par une ébauche de thème, dont deux versions peuvent être identifiées. D'abord, il s'agit d'un *underscore* de quelques notes qui dessinent une ligne mélodique sur un ambitus restreint, sous le dialogue entre Charles Xavier et Magneto (ex. 9).

Cette même ligne est développée quelques minutes plus tard, lorsque le mutant arrache une rame de métro hors de terre. Le thème apparaît alors distinctement, interprété par un *tutti* de cuivres synthétiques (01:14:16). Zimmer ne réutilise toutefois pas ce thème dans la suite du film, si bien que Magneto demeure surtout associé au motif saturé précédemment mentionné. Ici, l'approche du compositeur semble bien plus relever d'une volonté

¹ Mike Brennan, « Musical Mutations: The Music of the X-Men Films », *op. cit.*

Piano (timbre transformé)

p

motif y

Ex. 9 : *X-Men:Dark Phoenix*, Xavier tente de dissuader Magneto d'attaquer (01:11:17-01:11:35). Réduction réalisée à partir du film.



Fig. 4 : *X-Men: Dark Phoenix*, photogramme de l'attaque de Magneto (01:14:09).

de caractériser le personnage plutôt que de l'identifier musicalement : le matériau musical en lui-même étant secondaire, seule la texture agit comme indice du niveau des pulsions de violence du supervilain ou de la tension de la scène dans laquelle il est impliqué.

Les bandes originales de *First Class*, *Days of Future Past*, *Apocalypse* et *Dark Phoenix* témoignent toutes d'un rapport particulier à Magneto, dont des facettes plus vulnérables et instables sont explorées dans ces opus. Plus qu'à un matériau musical (thématique ou motivique), ce personnage est alors associé par chaque compositeur à des textures électriques ou électroniques dont le degré de saturation varie pour accompagner et souligner la subjectivité d'Erik Lenhsherr. Cette figure, constamment à la limite du basculement dans une folie criminelle, est ainsi réduite à ce qu'elle est tant par le sonore que par la narration : une tension qui structure le monde des X-Men.

Conclusion

D'une manière générale, les bandes originales des trois premiers *X-Men* sont marquées par une grande cohérence stylistique qui contribue à rapprocher ces opus, malgré la diversité du

matériau musical inventé ou retenu par leurs compositeurs. Le rapprochement de ces films est également logique du point de vue de la narration, chaque épisode s'inscrivant à la suite du précédent avec de mêmes acteurs dans les rôles principaux. À l'inverse, et malgré le retour de John Ottman sur *Days of Future Past* et *Apocalypse*, les quatre volets parus entre 2011 et 2019 s'illustrent par une ouverture stylistique qui les éloigne des canons du symphonisme science-fictionnel de la fin du XX^e siècle. Ainsi, l'exploration de styles musicaux faisant appel à bien plus de sonorités électroniques ou rock dans la saga *X-Men* à partir du préquel *First Class* concourt à faire de la musique un marqueur formel qui accentue le découpage de la saga en deux ensembles distincts. Tranchant avec la première trilogie (2000-2006), cette ouverture stylistique de la tétralogie (2011-2019) ne se limite pas aux musiques originales, puisque *First Class*, *Days of Future Past* et *Apocalypse* incluent un grand nombre de chansons préexistantes laissées de côté dans le cadre de cette étude.

Toutefois, une analyse précise des bandes-son des sept films *X-Men* centrée sur leur principal supervilain met en lumière une diversité d'approches qui bat en brèche l'idée selon laquelle cette saga serait organisée en deux cycles homogènes. Ainsi, malgré l'association de Magneto à une écriture plus motivique que thématique effectuée à la fois par Kamen, Ottman, Powell, Jackman et Zimmer – qui rompent en ceci avec une longue tradition des thèmes de vilains –, la recomposition continue du matériau musical individualise chacun des épisodes de la saga. Pour des raisons circonstancielles qui relèvent notamment de stratégies industrielles, la mise à l'écart temporaire d'Ottman semble avoir contrecarré sa volonté d'unifier le monde sonore des *X-Men* ; même sa tentative de réassignation motivique dans *Days of Future Past* apparaît comme une nouvelle fragilisation de la sémiologie musicale instable de ces films, ajoutant de la complexité à un système musico-narratif déjà peu lisible. Les interpolations narratives des derniers films ne contribuent pas non plus à organiser l'ensemble *X-Men* en des cycles clairement délimités : si *Days of Future Past* joue avec les lignes temporelles de la première trilogie et des épisodes qui suivent le préquelle de 2011 en faisant se croiser les acteurs des deux générations (Patrick Stewart et James McAvoy pour le Professeur Xavier ; Ian McKellen et Michael Fassbender pour Magneto), aucune interpolation musico-sonore ne rend manifeste la différenciation, dans ce film, d'éléments référant à l'un ou à l'autre de ces cycles.

À l'écoute des films *X-Men*, il s'avère difficile d'établir la nature de l'ensemble que nous avons jusqu'ici qualifié de « saga ». À la fois cycle duel – opposant la « phase McKellen » et la « phase

Fassbender », avec l'épisode d'interpolations *Days of Future Past* en intermédiaire – et série de productions autonomes, cet univers cinématographique échappe à toute tentative de structuration formelle. Comme nous l'avons vu, ce phénomène de brouillage n'est pas simplement narratif et filmique, mais également musical et sonore. Il est curieux de noter qu'un tel trouble du positionnement entre cycle et série rapproche les films des *comic books* édités par Marvel : ainsi, comme le rappelle Anne Besson, « en bande dessinée, [un] schéma d'équilibre continuité-discontinuité est donc systématiquement repérable, quels que soient le support et l'ampleur du développement narratif permis¹. » Dans ce contexte, Magneto occupe une place particulière sur laquelle il nous faut revenir en dernier lieu. Plutôt que de prêter le flanc à une critique du manque de cohérence à l'échelle de la saga, l'incarnation musicale et sonore de ce personnage permet d'en souligner la psyché complexe. Elle nous prouve par ses incessantes variations et sa versatilité stylistique que Magneto n'est pas qu'une figure du mal : il est un miroir tendu à un monde qui refuse de voir sa part d'inhumanité.

¹ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien*, op. cit., p. 52.

Bibliographie

- BERTHOMIEU, Pierre, *Hollywood : le temps des mutants*, Pertuis, Rouge Profond, 2013.
- BESSON, Anne, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2014.
- BIFFLE, Bryce N., "Missed Connections": *Music in Narrative Continuity of the Marvel Cinematic Universe (2008-2016)*, thèse de musicologie, Texas Tech University, 2016.
- BRENNAN, Mike. « Musical Mutations: The Music of the X-Men Films », *Notes from the Soundscape*, 14 août 2019.
<https://www.soundscape.com/single-post/2019/08/14/musical-mutations-the-music-of-the-x-men-films> [consulté en novembre 2022].
- BRIBITZER-STULL, Matthew, « From Nibelheim to Hollywood: The Associativity of Harmonic Progression », in Luca Sala (dir.), *The Legacy of Richard Wagner*, Turnhout, Brepols, 2012, p. 157-183.
- BUHLER, James, « Branding the Franchise: Music, Opening Credits, and the (Corporate) Myth of Origin », in Stephen C. MEYER (dir.), *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, Londres, New York, Routledge, 2017, p. 3-26.
- , David NEUMEYER et Rob DEEMER, *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*, New York, Oxford University Press, 2010.
- CARAYOL, Cécile, *Une musique pour l'image : vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- , *La musique de film fantastique : codes d'une humanité altérée*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, 2023.
- CRÉMIEUX, Anne, « Intersectionnalité et culture populaire américaine : imaginer un monde plus inclusif », in Myriam BOUSSAHBA, Emmanuelle DELANOË et Sandeep BAKSHI (dir.), *Qu'est-ce que l'intersectionnalité ? Dominations plurielles : sexe, classe et race*, Paris, Payot & Rivages, 2021, p. 220-224.
- DAMIAN, Arnaud, Gérard DASTUGUE *et al.*, « K-Men revient sur le cas X-Men », entretien avec Michael KAMEN, in *Trax Zone*, 16 février 2001.
- DEGALAN, Anna J., *Crescendos of the Caped Crusaders: An Evolutionary Study of Soundtracks from DC Comic's Superheroes*, thèse de musicologie, Bowling Green State University, 2020.
- DAROWSKI, Joseph J., *X-Men and the Mutant Metaphor: Race and Gender in the Comic Books*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2014.
- GORBMAN, Claudia, *Unheard Melodies: Narrative Film Music*, Londres, BFI Books, 1987.

- HAINAUT, Bérenger, « “Fear and Wonder” : le fantastique sombre et l’harmonie des médiantes, de Hollywood au black metal », in *Volume !*, vol. 9, n° 2, 2012.
- HALFYARD, Steve (Janet K.), « Cue the Big Theme? The Sound of the Superhero », in John RICHARDSON, Claudia GORBMAN et Carol VERNALLIS (dir.), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2013, p. 171-193.
- HILDENBRAND, Karine et Christian GUTLEBEN (dir.), *Le méchant à l’écran : les paradoxes de l’indispensable figure du mal*, Paris, L’Harmattan, 2013.
- HUVET, Chloé, *Composer pour l’image à l’ère numérique : Star Wars, d’une trilogie à l’autre*, Paris, Vrin, 2022.
- LEHMAN, Frank, « Manufacturing the Epic Score: Hans Zimmer and the Sounds of Significance », in Stephen C. Meyer (dir.), *Music in Epic Film: Listening to Spectacle*, Londres, New York, Routledge, 2017, p. 27-55.
- , *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*, New York, Oxford University Press, 2018.
- MUIR, John Kenneth, *The Encyclopedia of Superheroes on Film and Television*, 2^e éd., Jefferson, Londres, McFarland, 2008.
- PATINAUD, Benjamin, *Le Syndrome Magneto. Et si les méchants avaient raison ?*, La Laune, Au Diable Vauvert, 2023.
- PAVLEVSKI-MALINGRE, Joanna, « Introduction. La figure face au personnage », *Ad hoc. La Figure*, n° 4, 2016, p. 1-9.
- ROSSI, Jérôme, « Essai de caractérisation de l’évolution des musiques super-héroïques de *Batman* (1989) à *The Dark Night Rises* (2012) », in Chloé Huvet (dir.), *Revue musicale OICRM. Création musicale et sonore dans les blockbusters de Remote Control*, vol. 5, n° 2, 2018, p. 15-47, <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol5-n2/musiques-super-heroiques>.
- SPIVEY, Michael et Steven KNOWLTON, « Anti-Heroism in the Continuum of Good and Evil », in Robin S. ROSENBERG (dir.), *The Psychology of Superheroes: An Unauthorized Exploration*, Dallas, BenBella Books, 2008, p. 51-63.
- WEBSTER, Jamie L., *The Music of Harry Potter: Continuity and Change in the First Five Films*, thèse de musicologie, University of Oregon, 2009.
- WERBE, Charlotte F., « Retroactive Continuity, Holocaust Testimony, and *X-Men’s* Magneto », *The Journal of Holocaust Research*, vol. 33, n° 4, 2019, p. 302-313.
- YOUNG, Matthew David, *Musical Topics in the Comic Book Superhero Film Genre*, thèse de musicologie, University of Texas at Austin, 2013.