

# Introduction

Dès les premières projections dans les salles du cinématographe ou dans les fêtes foraines, les musiciens chargés d'accompagner les images animées ont fait preuve d'un éclectisme salubre, Mozart, Chopin ou Beethoven côtoyant les airs populaires ou les chansonniers à la mode. L'arrivée du parlant à la fin des années 1920, avec l'apparition du métier de compositeur de film, n'a pas mis fin à cette belle ouverture d'esprit : les juxtapositions, les mélanges ou les croisements en tous genres nourrissent toujours le potentiel créatif des compositions pour les images, rendant difficile la possible définition d'un langage musical propre au cinéma. Pourtant, à l'écoute de la musique symphonique de bandes originales du cinéma français contemporain, il nous apparaît évident que toutes ces musiques étaient destinées, *sans aucun doute*, au cinéma, impression due tout autant à l'inventivité de l'écriture qu'au modèle de musique de film dont, manifestement, elles se revendiquent. Cette observation a fortement orienté cette recherche vers l'étude de deux convergences représentatives de la musique symphonique originale qui visent à expliquer en quoi des compositeurs contemporains comme Bruno Coulais, Alexandre Desplat, Philippe Rombi, Krishna Levy, Pascal Estève ou Cyrille Aufort développent un langage spécifique depuis la fin des années 1990 avec, d'une part, la réhabilitation du modèle américain et, d'autre part, l'apparition d'une nouvelle forme de symphonisme dont les qualités en feraient une musique originale inventée *pour le cinéma*.

La reconnaissance, en France, de la spécificité du métier de compositeur pour le cinéma est bien tardive, associée à l'apprentissage de la musique de film comme discipline indépendante. Si Alexandre Desplat a étudié l'orchestration avec Jack Hayes (orchestrateur de films hollywoodiens) à Los Angeles, Cyrille Aufort a suivi des cours de musique appliquée à l'image au conservatoire de Lyon, Philippe Rombi a pensé rejoindre la section de musique de film de l'UCLA à Los Angeles avant

d'intégrer finalement l'École normale de Paris et la nouvelle classe de composition spécialisée dirigée par Antoine Duhamel, Bruno Coulais, quant à lui, se contentant d'un stage de formation à la composition de musiques de films. Pendant longtemps, les compositeurs du cinéma français ont été confrontés au poids d'une histoire de la musique aussi riche qu'encombrante : comment composer pour le cinéma sans renoncer à la musique française de concert avec les exigences que cela implique (innover, se renouveler) ? Comment se situer dans cette histoire tout en développant une écriture qui « rende sensible le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental<sup>1</sup> » ? Ces compositeurs ont ainsi longtemps affirmé des choix qui les éloignaient du symphonisme hollywoodien des années 1930 dans lequel les musiciens s'inspirent sans complexe d'un langage préexistant, mis au service des images animées avec une volonté de synchronisme et de mise en valeur des sentiments représentés à l'écran. Venus d'Europe de l'Est ou de l'Allemagne, ces derniers ont très tôt compris que les propriétés du langage de la musique d'opéra postromantique convenaient à la forme narrative d'un film et accompagnaient idéalement les diverses émotions des personnages. Aujourd'hui les compositeurs du cinéma français semblent ignorer volontairement le clivage historique avec le postromantisme américain issu de la musique allemande du XIX<sup>e</sup> siècle en revendiquant leur admiration pour les symphonistes qui ont marqué l'histoire des relations entre musique et images : Max Steiner, Franz Waxman, Bernard Herrmann, Maurice Jarre, Georges Delerue, Michel Legrand, Nino Rota, Ennio Morricone ou encore John Williams, Jerry Goldsmith, Danny Elfman et Howard Shore.

À l'instar de ce cinéma « à grand spectacle » qui s'est développé depuis une dizaine d'années dans le cinéma français (en partie sur le modèle des *blockbusters* américains), bon nombre de partitions comme celles de *Huit femmes* (François Ozon, Krishna Levy, 2001), *Angel* (François Ozon, Philippe Rombi, 2007), *Les Rivières pourpres*<sup>2</sup> (Mathieu Kassovitz, Bruno Coulais, 2000), *Nid de guêpes* (Florent-Emilio Siri, Alexandre Desplat, 2001), *Joyeux Noël* (Christian Carion, Philippe Rombi, 2004) ou *Jeux d'enfants* (Yann Samuel, Philippe Rombi, 2002) empruntent aux codes issus de la musique hollywoodienne, à la manière de John Williams lui-même qui, à la fin des années 1970, s'était réapproprié certains principes des partitions du cinéma classique américain<sup>3</sup> en travaillant pour des réalisa-

• 1 – Maurice JAUBERT, *Esprit*, n° 43, Paris, avril 1936, in François PORCILE, *Maurice Jaubert, musicien populaire ou maudit ?*, Paris, Les Éditeurs français réunis, 1971, p. 72.

• 2 – Le cinéma à grand spectacle est influencé par la littérature contemporaine, que ce soit *Les Rivières pourpres* et *Le Concile de Pierre* de Jean-Christophe Grangé, respectivement réalisés par Mathieu Kassovitz (2000) et Guillaume Nicloux (2006), ou *Ne le dis à personne* (2006) que Guillaume Canet met en scène d'après le roman à succès *Tell no One* de l'auteur américain Harlan Coben,

• 3 – Le classicisme hollywoodien fait référence à des films des années 1930-1940 comme *Autant en emporte le vent* (Victor Fleming, 1939) ou *Les Aventures de Robin des Bois* (de Michael Curtiz

teurs comme Steven Spielberg (*Les Dents de la mer*, 1975) ou Georges Lucas (*Star Wars*, 1977) « qui avaient envie de recréer un cinéma d'émotions collectives<sup>4</sup> ». Fondée elle aussi en partie sur la réhabilitation de ce modèle hollywoodien, une nouvelle forme de symphonisme apparaît donc dans le cinéma français contemporain. Le principe de cette esthétique étant de concilier deux types d'écriture très divergents, sinon opposés, nous avons choisi de la désigner par les termes « symphonisme intimiste », dénomination « en forme d'oxymore [qui] concentre et condense<sup>5</sup> » toutes ses propriétés musicales. Dans le cas présent, « symphonisme » retient des caractéristiques hollywoodiennes son utilisation d'un orchestre symphonique, une écriture harmonique postromantique et une musique qui développe une empathie émotionnelle avec l'action, tandis qu'« intimiste » s'inscrit davantage dans l'héritage de la musique du cinéma français avec une orchestration qui privilégie la « transparence » des timbres, un lyrisme peu expansif et des interventions musicales ponctuelles qui se détachent d'un synchronisme trop descriptif. « Intimiste » évoque également une concision et une forme d'épure qui se manifestent par l'intégration du minimalisme<sup>6</sup> et par une colorisation instrumentale issue des techniques d'écriture impressionnistes<sup>7</sup>. Un autre paradoxe du symphonisme

---

et William Keighley, 1938), dont les musiques ont été respectivement composées par Max Steiner et Erich Wolfgang Korngold.

• 4 – Michel CHION, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 1995, p. 155.

• 5 – Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 161-162. L'auteur expose l'idée de l'innovation de l'art en s'appuyant sur un exemple d'écriture de Gustave Flaubert qui impose son style, sa singularité en se démarquant, en partie, de deux modèles opposés, celui des effusions romantiques de Jules Champfleury et celui de Théophile Gautier qui préfère le culte de la distance et la pureté de la forme.

• 6 – Steve Reich, compositeur américain, est un des initiateurs de la musique répétitive dans les années 1960 aux États-Unis avec des œuvres comme *Music for 18 Musicians* (1976), *Different Trains* (1988), ou encore *City Life* (1995). Terry Riley, John Adams, ou Philip Glass font également partie de ce courant. Ce type d'écriture obéit au principe suivant : une cellule mélodico-rythmique brève, ou *pattern*, est répétée. D'autres éléments sonores (bruits, instruments, voix, etc.) enrichissent ce processus de répétition en se superposant par accumulation et par décalage rythmique à cette cellule de base. Le minimalisme répétitif se différencie du minimalisme statique (La Monte Young, Arvo Pärt) qui privilégie une économie de moyens maximum (raréfaction mélodique, peu d'instruments, valeurs rythmiques très étirées, longs silences, etc.).

• 7 – Le langage musical de la musique impressionniste (entre la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et les années 1920) consiste à « noyer le ton » en utilisant des accords classés (parfaits ou complexes) dans une logique non tonale. Il s'agit d'éviter les résolutions ou les enchaînements des bons degrés et d'intégrer la dissonance au consonant d'une autre manière. Les musiciens privilégient l'instant en remplaçant le développement par la duplication ou la juxtaposition. Le timbre est mis en valeur par un jeu de strates et une orchestration spécifique où chaque couleur instrumentale ressort par petites touches (cordes divisées, interventions fréquentes de solistes, les différents pupitres se distinguent et ne se fondent plus dans un *tutti* orchestral). Claude Debussy, Maurice Ravel, Gabriel Fauré et Frederick Delius sont les compositeurs les plus représentatifs de cette esthétique.

intimiste est de puiser à la fois sa source d'inspiration dans une esthétique du début du xx<sup>e</sup> siècle à laquelle les compositeurs du cinéma français ont pendant très longtemps évité de faire référence à partir des musiciens néo-classiques<sup>8</sup> et d'assimiler, par ailleurs, les caractéristiques d'un courant relativement récent. Les partitions majeures du symphonisme intimiste composées entre 1998 et 2005, sont celles de Philippe Rombi pour les films de François Ozon comme *Les Amants criminels* (1998), *Sous le sable* (2000), *Swimming Pool* (2002) ou *Cinq fois deux* (2003), celles d'Alexandre Desplat pour Xavier Giannoli avec *Les Corps impatientes* (2002) ou pour Jacques Audiard avec *Sur mes lèvres* (2001) et *De battre mon cœur s'est arrêté* (2004). Les partitions qui répondent plus ponctuellement à ce symphonisme sont dues à Pascal Estève pour *Confidences trop intimes* de Patrice Leconte (2003), à Cyrille Aufort pour *Hell* de Bruno Chiche (2005), ou encore à Krishna Levy avec le générique de fin de *Huit femmes* (2001) de François Ozon. Si ces films sont loin d'être représentatifs de l'ensemble du cinéma français contemporain, ils renferment un certain nombre de caractéristiques formant une entité singulière. Dans les films associés au symphonisme intimiste, l'intrigue est centrée sur un personnage, son intériorité et ses fantasmes : l'obsession grandissante de Sarah Morton envers sa muse fantasmée dans *Swimming Pool*, la quête d'identité de Tom dans *De battre mon cœur s'est arrêté*, le deuil difficile de Marie face à la disparition de son mari dans *Sous le sable*, la douleur de Charlotte qui perd peu à peu la vie et l'homme dont elle est éprise dans *Les Corps impatientes*, l'intrusion d'Anna qui bouleverse le quotidien bien ordonné de William dans *Confidences trop intimes*, ou encore la descente aux enfers d'Andréa manipulé jusqu'à la mort par la jeune femme qu'il aime dans *Hell*. Introversion, non-dit et inconscient tourmenté sont récurrents ici, mêlés à une dimension de suspense, de mystère qui peut s'exprimer à travers un jeu entre le réel et l'imaginaire. Outre des intrigues voisines, ces films trouvent aussi leur unité grâce à un travail musical très savant qui contribue à en révéler les subtilités.

Cet essai tente d'analyser la singularité de cette musique qui s'affirme dans le cinéma français contemporain, que ce soit à travers le symphonisme narratif issu du modèle américain ou à travers l'émergence d'une nouvelle forme de symphonisme pour un cinéma plus intimiste, deux écritures éloignées et associées

---

• 8 – Pour François Sabatier, les caractéristiques du langage musical néo-classique (entre les années 1910 et les années 1940) sont la présence d'« éléments thématiques aux intervalles déformés », de « modulations éloignées », de « polytonalité », le tout « orchestré selon les canons du xx<sup>e</sup> siècle ». François SABATIER, *Miroirs de la musique, la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts, XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, tome II, Paris, Fayard, 1995, p. 558. Des compositeurs sollicités également pour le cinéma comme Georges Auric, Arthur Honegger, Darius Milhaud ou encore Francis Poulenc ont appartenu à ce courant.

à des genres cinématographiques très différents, mais que se révéleront bien plus complémentaires qu'il n'y paraît. La recherche sur la musique de film, encore très peu développée en France et surtout très peu explorée en musicologie, s'appuie souvent sur des données socio-historiques, accompagnées parfois d'analyses assez générales des techniques et des styles. Parmi les ouvrages de références<sup>9</sup>, citons *La musique au cinéma* de Michel Chion qui élabore une réflexion approfondie sur la manière dont les divers styles et genres musicaux apparaissent au cinéma ainsi qu'une nomenclature précise associée à la musique du septième art, *La musique de film* de Gilles Mouëllic qui propose des repères historiques marquant l'évolution de la musique de film ainsi que des analyses expliquant la relation de la musique et des images, ou encore *La musique de film* de Pierre Berthomieu dont l'argumentation repose sur une étude de la musique du cinéma hollywoodien. L'ouvrage de Gérard Dastugue qui se focalise surtout sur la manière dont le spectateur perçoit la musique de film à travers l'exemple du cinéma hollywoodien ou celui de Stéphane Chanudaud, analyse transversale de l'histoire de la musique de film hollywoodienne, européenne et française de l'avènement du parlant au classicisme américain, restent en périphérie de l'analyse musicale. À part quelques rares travaux sur Georges Delerue appréhendé surtout sous un angle biographique, excepté aussi le mémoire de maîtrise de Laurent Boer qui concentre son étude à la fois sur la biographie et sur le langage du musicien, il y a peu, voire pas d'ouvrages sur la musique de film en France depuis celui d'Alain Lacombe et de François Porcile qui abordait exclusivement l'histoire de la musique de film française des années 1940 aux années 1980. Il existe encore moins d'écrits qui traitent de la période contemporaine du cinéma français, hormis la thèse de Séverine Abhervé qui propose une réflexion sur le statut du compositeur comme co-auteur du réalisateur à travers une étude sociologique et statistique. L'ouvrage de Vivien Villani, paru récemment, propose un guide pratique, s'inscrivant dans la continuité de l'ouvrage de Mario Litwin, pour aider les réalisateurs, les scénaristes et les compositeurs à comprendre le rapport musique-images. Si ce guide contient quelques analyses musicales détaillées, il prend surtout pour exemples les films marquants d'une histoire du cinéma dont les compositeurs du cinéma français contemporain sont exclus et n'aborde aucunement la question de l'esthétique musicale spécifique à un genre de films.

Notre méthode s'appuie principalement sur les ouvrages d'auteurs américains spécialisés dans l'étude de la musique de film comme Royal S. Brown, Roy Prendergast, Christopher Palmer, Randall D. Larson, Kathryn Kalinak ou encore Graham Bruce. Ce sont des auteurs qui, pour la plupart, ont recours à une analyse

---

• 9 – Voir les références exactes de chaque des ouvrages dans la bibliographie en fin de volume.

musicale précise permettant d'appréhender le style d'un compositeur pour l'image, l'esthétique de diverses catégories de la musique de film (comme la musique de film fantastique de Larson D. Randall) et la singularité de différents courants (voire l'ouvrage de Kathryn Kalinak qui propose une analyse des caractéristiques musicales du cinéma classique hollywoodien). Le présent travail faisant principalement référence à des partitions récentes de la musique de film, nous avons choisi de réaliser une série d'entretiens avec les différents compositeurs étudiés comme Philippe Rombi, Krishna Levy, Pascal Estève, Cyrille Aufort, Béatrice Thiriet et Bruno Coulais. L'objectif a été d'obtenir des informations essentielles sur leur parcours, mais surtout sur le travail musical effectué pour les partitions analysées. Plus les échanges avec un même compositeur ont été nombreux et fondés sur un rapport de confiance – c'est le cas avec Krishna Levy et surtout avec Philippe Rombi – plus la qualité des informations acquises a été probante. Nous n'avons pu avoir d'entretien avec Alexandre Desplat, mais des éléments précieux pour notre analyse nous ont cependant été transmis par Sylvain Morizet, un de ses orchestrateurs. Par ailleurs, la consultation de périodiques nous a également permis de compléter nos recherches : le magazine *Cinéfonia* consacré à la musique de film récente américaine et française propose un grand nombre d'entretiens, sans oublier les sites internet spécialisés dans la musique de film comme *Traxone*, *Underscore* ou *Cinezic*. Les supports vidéo contiennent également des sources d'informations riches au sujet de ces musiciens de films (interviews filmés dans les compléments de DVD). L'accès aux partitions étant très problématique, le recours à la transcription s'est avéré indispensable pour procéder aux analyses et établir une synthèse appropriée du langage musical. Si depuis quelques années des partitions de compositeurs comme John Williams ou Bernard Herrmann sont de plus en plus diffusées, ce n'est pas le cas de celles des musiciens du cinéma français contemporain. Au regard de l'angle de recherche choisi, nos relevés ont dû tenir compte de tous les paramètres musicaux – mélodie, métrique, rythme, tempo, dynamique, harmonie et timbres. Les sources sonores (bandes originales) et sources vidéo (films) ont été des supports essentiels. Les rares partitions qui ont servi à notre analyse n'apparaîtront pas sous leur forme d'origine : nous avons préféré en réaliser des réductions afin de les insérer dans le corps du texte. Prenant exemple sur le travail de Kathryn Kalinak et ses « partitions-modèles », notre champ analytique se réduit aux films les plus représentatifs afin d'éviter une multiplication de cas qui aurait nui à l'intelligibilité de l'argumentation. Pour l'étude comparative avec le modèle hollywoodien nous avons seulement retenu les partitions du cinéma français contemporain composées entre 2000 et 2007, qui permettent à la fois de montrer le partage des différents codes d'écriture et de retracer l'influence de l'esthétique venue des États-Unis, du classicisme au néo-hollywoodisme. Comme

il s'agit d'un courant artistique récent, le choix des bandes originales répondant au symphonisme intimiste est pratiquement exhaustif, de la partition écrite par Philippe Rombi pour *Les Amants criminels* en 1998 à celle composée par Cyrille Aufort pour *Hell* en 2005. Si les partitions écrites pour *Angel* (Philippe Rombi) et *Huit femmes* (Krishna Levy) s'inscrivent dans la tradition classique des mélodrames américains (Chapitre I), la musique des *Rivières pourpres*, *Nid de guêpes*, *Joyeux Noël* ou *Jeux d'enfants* fait référence à des codes spécifiques aux compositeurs du néo-hollywoodisme comme John Williams, Howard Shore, Jerry Goldsmith, John Barry, James Horner ou Hans Zimmer, à travers les dimensions épique, lyrique et fantastique (Chapitre II).

Une approche musicologique des bandes originales du symphonisme intimiste a été ensuite nécessaire pour établir une définition complète et précise de cette nouvelle esthétique. Afin de mettre en évidence le mélange très innovant de courants issus de la musique de concert (minimalisme, impressionnisme) et de la musique de film (hollywoodienne, française), nous proposons d'étudier au préalable les caractéristiques des styles en présence afin de pouvoir, dans un second temps, en analyser les conséquences sur les écritures contemporaines et leurs influences spécifiques sur la perception des images. Une pensée impressionniste de l'orchestration s'impose avec le choix de certains pupitres instrumentaux, une écriture particulière du piano, la transparence et la mise en relief des timbres (chapitre III) ; le minimalisme est également omniprésent dans toutes ces partitions (chapitre IV) : le minimalisme répétitif de *Sur mes lèvres*, de *Swimming Pool* ou de *Confidences trop intimes* se rattache aux compositeurs majeurs de ce courant de la musique contemporaine tandis que le minimalisme statique – visant une épure maximale – est surtout exploré par Alexandre Desplat. La dimension contemplative de l'écriture harmonique – s'opposant à une écriture discursive et émanant autant de l'impressionnisme que du minimalisme – sera le dernier point musicologique abordé (chapitre V) : la « passivité harmonique » est au centre de la réflexion, avec une absence de modulation, la juxtaposition inattendue des tonalités et l'effacement de la frontière entre le consonant et le dissonant. Ces trois directions musicales essentielles du symphonisme intimiste induisent une dialectique singulière entre musique et images qui sera étudiée tout au long d'une troisième partie. La musique de ces longs métrages est souvent le lieu de révélation de l'intériorité de personnages confrontés à la manipulation, personnages tourmentés soumis à leurs fantasmes ou à une imagination trop féconde. Le langage musical déployé développe une empathie étroite avec les images en abandonnant tout aspect descriptif et anecdotique, favorisant une écriture de la suggestion (chapitre VI). Enfin, une lecture approfondie des partitions de *Swimming Pool* et *De battre mon cœur s'est arrêté* (chapitres VII et VIII) rendra compte de leur possible exemplarité, la première

se révélant un cas idéal de cette nouvelle forme de symphonisme en « cristallisant », entre autres, les principes de l'impressionnisme et ceux du minimalisme, la deuxième s'imposant plutôt comme un cas limite qui se situe à la frontière d'un symphonisme abstrait.