



HAL
open science

L'orchestre symphonique et la musique de film : entre déclins et renaissances

Valentin Simonelli

► **To cite this version:**

Valentin Simonelli. L'orchestre symphonique et la musique de film : entre déclins et renaissances. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2017. dumas-01587865

HAL Id: dumas-01587865

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01587865v1>

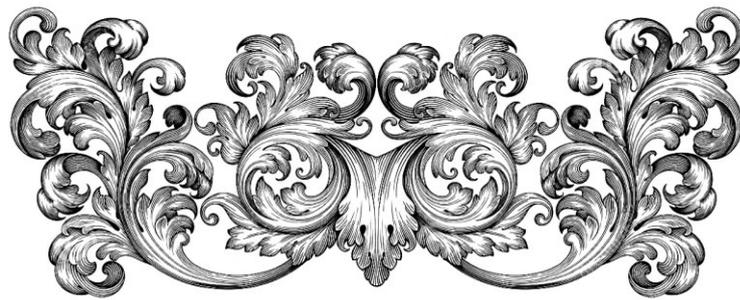
Submitted on 14 Sep 2017

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.



UNIVERSITE AIX-MARSEILLE
DEPARTEMENT S.A.T.I.S
SCIENCES ARTS
ET
TECHNIQUES
DE
L'IMAGE ET DU SON



L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE
ET
LA MUSIQUE DE FILM
ENTRE DECLINS ET RENAISSANCES

VALENTIN SIMONELLI



MEMOIRE DE MASTER PROFESSIONNEL

2016 - 2017

SIMONELLI Valentin

Département *Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son* (SATIS)

UNIVERSITE D'AIX-MARSEILLE

Mémoire de Master professionnel

L'orchestre symphonique et la musique de film :
entre déclin et renaissances

Sous la direction de Antoine Gonot & Pablo Ossandon

Mars 2017

REMERCIEMENTS

Mes remerciements vont à mes directeurs de mémoire, officiels et officieux,

Jean Michel Denizart, pour m'avoir aidé, orienté et soutenu dans la rédaction de ce mémoire de Master.

Antoine Gonot, notamment pour sa passion à faire vivre la classe de musique à l'image au sein de SATIS, dans une vision foisonnante de domaines de connaissances.

Pablo Ossandon, pour m'avoir fait confiance et encouragé pendant ma dernière année universitaire à la SATIS, ainsi que pour ses suggestions et remarques.

Lionel Pons, pour son soutien indéfectible, indispensable, et stimulant tout au long de mon parcours universitaire jusqu'au Master à la SATIS.

Merci aux membres du jury.

Et mille mercis aux professionnels compositeurs et professeurs qui ont bien voulu prendre sur leur temps pour répondre à mes questions, Jonathan Grimbart-Barré, Lionel Pons, Marc Marder, Laurent Perez Del Mar et Nathaniel Mechaly.

RÉSUMÉ

L'orchestre symphonique et la musique de film : entre déclin et renaissances

La question de l'instrumentation a toujours été présente dans les propos des compositeurs, et c'est d'autant plus vrai pour ceux qui pratiquent à l'image. Bien plus qu'en musique de concert, la musique pour l'image doit, par nécessité, rechercher de nouvelles couleurs, mais revient toujours à son solide socle : l'orchestre symphonique. Il est alors intéressant de présenter sous la forme la plus condensée, l'histoire et les notions précises qui ont forgées l'orchestre de fosse au cinéma. L'objectif est double : aussi bien de peindre une frise historique de l'orchestre en musique de film, que la vulgarisation musicale des questions d'instrumentation et d'orchestration le concernant. Qu'ils soient à cordes, à becs, anches, embouchures ou à peaux, virtuels ou électroniques, illustres ou inaccoutumés, tous les instruments jusqu'ici employés dans la musique pour l'image ne sauraient évincer totalement l'orchestre symphonique. Compositeurs et exemples viendront étayer cette double question de l'instrumentation et de l'orchestration pour l'orchestre symphonique en musique de film.

Mots-clés : orchestre symphonique, orchestration, instrumentation, musique de film, bande originale, instrument, instrument virtuel.

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIERES	7
INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE I. - L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE	11
I. Composition et évolution.....	11
II. Constat personnel quant à l'augmentation des pupitres.....	15
III. Aparté sur les archétypes de l'orchestre symphonique au cinéma	16
CHAPITRE II. - L'EVOLUTION DE L'ORCHESTRE AU SERVICE DU CINEMA	19
I. Le socle du romantisme symphonique.....	20
II. Les influences européennes majeures sur l'orchestration	24
III. Vers des conceptions hétérogènes de la musique orchestrale au cinéma	26
CHAPITRE III. - LA RECHERCHE DE NOUVEAUX HORIZONS SONORES	31
I. Les instruments originaux : nouveaux solistes.....	31
II. Jazz et musiques actuelles : nouveaux genres	38
III. L'influence des technologies : nouveaux outils-acteurs.....	40
CONCLUSION	43
ANNEXES	45
Table des illustrations.....	45
REFERENCES	51
Bibliographie.....	51
Filmographie.....	52
Netographie.....	56
Interviews	57

INTRODUCTION

L'orchestration est l'art d'agencer les couleurs, les timbres¹, ou les voix des instruments entre eux, tandis que l'instrumentation concerne la nomenclature du dispositif musical, soit l'effectif utilisé pour réaliser une orchestration. Les deux sont intimement liées, puisque pour concevoir une orchestration il est nécessaire de maîtriser l'instrumentation, c'est-à-dire de connaître les timbres, registres, modes de jeu ou encore doigtés des instruments que l'on désire utiliser. La musique de film est, à bien des égards, très proche de la musique absolue² et notamment de l'Opéra, puisqu'en effet elle va sans cesse jouer avec l'orchestration et lui donner une profondeur, liée à l'image. L'instrument peut devenir personnage, l'orchestration un décor. Le choix des instruments, au-delà d'apporter une couleur, donne du sens à la musique pour l'image, et lui permet, à la manière d'un leitmotiv³, de prendre part à la narration. C'est pourquoi, certains⁴ compositeurs estiment que le travail d'orchestrateur est intimement lié à celui du compositeur.

La musique de film a exploré bon nombre de sonorités, et au même titre que les grands courants de la musique, le cinéma possède ses courants musicaux. Les films muets seront plus généralement portés par des pianistes improvisateurs. Le photoplayer et l'orgue de cinéma obtiendront une place de choix dans les salles où un seul homme aura la tâche de faire entendre une importante diversité sonore. Dès 1910, au-delà de l'intérêt de la musique au cinéma,

¹ Le timbre représente la couleur du son de l'instrument, il s'agit de ses qualités sonores qui le distingue d'un autre instrument. Par exemple, la flûte d'une clarinette ou le soprano du ténor. ; KENNEDY Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford, 1987.

² Ennio Morricone parle de musique absolue lorsqu'il s'agit d'une musique composée pour elle-même, en dehors d'un film ; SOJCHER Frédéric, BINH Nguyen Trong, MOURE José, *Cinéma et musique : accords parfaits - Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, Caméras Subjectives, Paris, Impressions nouvelles, 2014.

³ Un leitmotiv est une courte phrase musicale récurrente généralement associée à une personne, un décor, une idée ou un concept (traduit de l'anglais) ; KENNEDY Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford, 1987. Ce leitmotiv peut être mélodique, harmonique ou rythmique, ou les trois à la fois (traduit de l'anglais) ; DRABKIN William, *New Grove Dictionary of Music*, London 1995, vol. 12.

⁴ SOJCHER Frédéric, BINH Nguyen Trong, MOURE José, *Cinéma et musique : accords parfaits - Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, Caméras Subjectives, Paris, Impressions Nouvelles, 2014 : Ennio Morricone considère l'orchestration et l'arrangement comme faisant partie intégrante de l'écriture d'une musique, et s'oppose donc à l'appel d'une tierce personne pour les réaliser. Voir également, interview de Laurent Perez Del Mar réalisé dans le cadre du mémoire, compositeur de musique de film, membre de l'académie des Césars. Par Valentin Simonelli, le 16/02/2017 : Laurent Perez Del Mar orchestre et arrange lui-même ses partitions.

l'intérêt d'une richesse sonore, d'une diversité de timbres se fait entendre. L'orchestre entrera donc très vite dans les salles obscures, et sera finalement progressivement gravé sur bande pour faire partie prenante du film. Aux États-Unis, les *Silly Symphonies* (1929-1939) de chez Disney, où les personnages incarnent chacun un instrument précis, feront tout particulièrement évoluer les dispositifs de projection sonore au cinéma. Le Mickeymousing⁵ dont ces dessins animés s'abreuvent, n'a de sens que de par un travail d'instrumentation et d'orchestration spécifique. C'est aussi une technique qui inspirera toute une génération de compositeurs pour l'image et qui reste aujourd'hui parfois une obsession : le synchronisme.

Malgré tout, à peine l'orchestre est-il arrivé au cinéma, que les compositeurs de musique de film se mettent déjà en quête d'autres sonorités, « Que la musique de film se débarrasse donc de tous ses éléments subjectifs, que, comme l'image, elle devienne, elle aussi, réaliste⁶ (...) » disait Maurice Jaubert, préférant les petits effectifs instrumentaux. L'orchestre apparaît comme non-intimiste, trop ostensible, trop pompeux. Il est alors aisé de mettre en exergue des cycles d'apparition, de modification, et de disparition de l'orchestre symphonique au cinéma. Chaque avancée technique, chaque genre cinématographique nouveau, chaque groupuscule d'intellectuels... tous vont remettre en cause l'orchestre symphonique, pour parfois le faire évoluer, ou parfois l'assassiner.

Après plus de cent ans de loyaux services, l'orchestre symphonique est-il toujours d'actualité pour mettre en musique un film ?

Il sera intéressant de présenter l'orchestre, ses atouts et ses raccourcis pour la musique de film dans une première partie. La deuxième partie sera dédiée à ses renaissances, son évolution, dans son parcours pour servir le cinéma. Et enfin, la troisième et dernière partie présentera les recherches d'horizons sonores qui auront mis en péril la suprématie de l'orchestre.

⁵ Le mickeymousing est une technique cinématographique consistant en l'accompagnement synchronisé de musique avec les actions qui se déroulent à l'écran. (Traduit de l'anglais) ; WEGELE Peter. *Max Steiner : Composing, Casablanca, and the Golden Age of Film Music*. Rowman & Littlefield Publishers. 2004.

⁶ PORCILE François. *Maurice Jaubert, musicien populaire ou maudit ?* Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1971.

CHAPITRE PREMIER

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

La notion d'orchestre est vieille de plus de quatre cents ans. Les compositeurs de musique de film ne font que perpétuer une évolution déjà engagée bien avant l'apparition du cinéma. Le compositeur de musique de film n'a pas, et ne peut pas, avoir les mêmes objectifs qu'un compositeur de musique de concert, c'est aussi ce qui fait sa force. Il n'a donc pas les mêmes idées de l'orchestration et de l'instrumentation et il n'en fait pas le même usage. Pourtant, il est important de connaître l'essentiel de l'évolution de l'orchestre au fil des périodes qui l'ont façonné car bons nombres de compositeurs dits « classiques » ont inspiré directement l'orchestration pour le cinéma.

I. Composition et évolution

A. La composition de l'orchestre symphonique

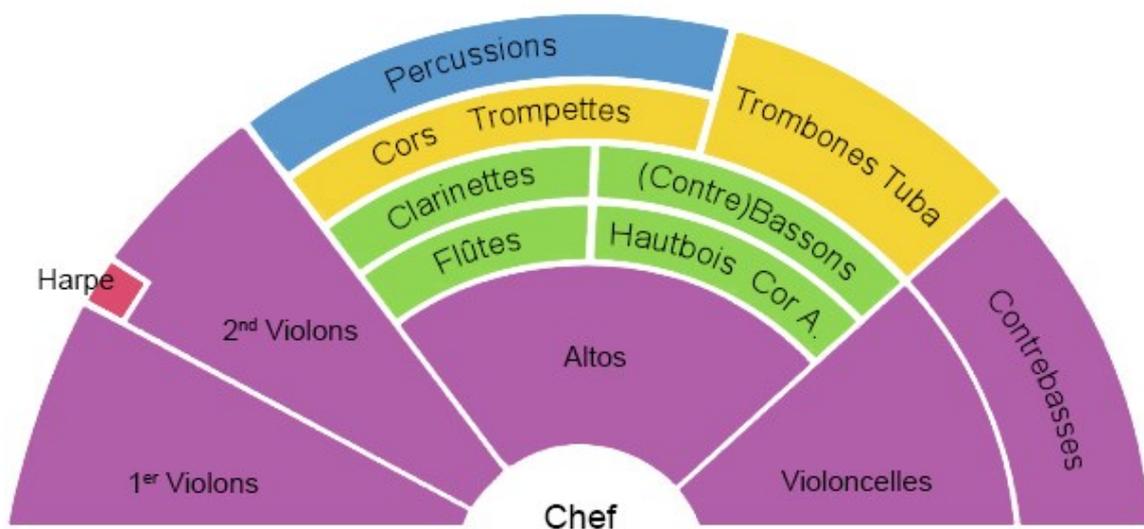
L'orchestre symphonique est un ensemble instrumental regroupant parfois jusqu'à plus de cent interprètes, divisés en quatre familles d'instruments, (plus la composante dite 5^{ème} groupe tels que la harpe, la guitare, le piano...) : les bois, les cuivres, les percussions et les cordes. Chaque famille est elle-même divisée en plusieurs pupitres, qui correspondent à un instrument spécifique.

L'orchestre au cinéma est hérité de l'orchestre post-romantique. Comme dans la musique dite de concert, l'orchestre varie selon les choix du compositeur, et donc selon le film. Il n'est pas rare que l'effectif se transforme en orchestre philharmonique (avec un chœur), ou qu'un piano vienne s'adjoindre à l'ensemble comme soutien ou comme soliste. Dans tous les cas, chaque pupitre comprend au moins un et jusqu'à trois solistes : ces instrumentistes sont susceptibles d'interpréter seuls les grandes mélodies de la partition. L'orchestre symphonique est principalement constitué des pupitres suivants :

- Pour les *bois* : les flûtes (dont le piccolo), le hautbois, le cor anglais, les clarinettes (dont la clarinette basse), le basson, et le contrebasson.
- Pour les *cuvres* : le cor, les trompettes, les trombones, et les tubas.
- Pour les *percussions* : les claviers (célesta, xylophone, vibraphone...), les peaux (timbales, grosse caisse, tambourin...), les accessoires (cloches, cymbales, triangle...).
- Pour les *cordes* : les premiers violons, les seconds violons, les altos, les violoncelles, et les contrebasses.

L'orchestre est alors composé d'un grand nombre d'instruments, lui offrant la plus grande richesse sonore du domaine de la musique ainsi que la plus large tessiture, et ainsi la plus grande largeur spectrale en termes d'étendue fréquentielle. Une richesse qui le place indéniablement comme référence, voir comme réflexe, « d'instrument monopole »⁷ de la musique de film.

Fig. 1 – Répartition des pupitres de l'orchestre symphonique dans l'espace. DR.



⁷ Interview de Lionel Pons réalisé dans le cadre du mémoire, docteur en musique et sciences de la musique, enseignant à l'Université d'Aix-Marseille, et professeur d'analyse et d'histoire de la musique au CNRR de Marseille. Par Valentin Simonelli, le 14/02/2017, au CNRR de Marseille.

B. De l'orchestre baroque à l'orchestre de la musique de film

L'orchestre est né dans la période baroque, souvent comme accompagnateur d'un concertiste, il comptait généralement peu d'instrumentistes, et était essentiellement composé d'instruments à cordes : violons ou violes de gambe, luths, clavecin... C'est à partir de cette formation à base de cordes que va s'étoffer l'orchestre, en y adjoignant, toujours à l'époque baroque, les flûtes (à bec puis traversière), le hautbois d'amour, les bassons, le cor, la sacqueboute (ancêtre du trombone), la trompette et les timbales. La famille des violons fera également son apparition à l'époque baroque, à la fin du XVI^{ème} siècle en Italie. Elle supplantera petit à petit les violes pour finalement les remplacer en acquérant ses lettres de noblesse. Apparut ensuite l'orchestre dit « classique », soutenant la période du même nom. C'est notamment grâce à Paul Pittion, qui dressa dans les années soixante différents tableaux des effectifs instrumentaux utilisés par les compositeurs de différentes époques, que l'on peut constater une évolution marquante⁸. Ainsi, qu'il s'agisse de Georg Friedrich Haendel (1685-1759), de Joseph Haydn (1732-1809), de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ou de Ludwig van Beethoven (1770-1827) on peut constater une première tendance de composition de l'orchestre classique : *2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes ou aucune, 2 bassons, 2 à 4 cors, 2 trompettes, 2 à 3 timbales, et entre 24 et 44 cordes*. Beethoven marque déjà un tournant en 1824 avec sa 9^{ème} *Symphonie*, où l'effectif tend à s'enrichir. Ainsi, on constate une évolution marquante à l'époque romantique avec Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1886), ou encore Nicolai Rimski-Korsakov (1844-1908) : *1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 ou 3 trompettes, 1 à 2 cornets à pistons, 3 trombones, 1 tuba, 1 harpe, 3 à 4 timbales, et 48 cordes*. Les percussions commencent à se diversifier avec l'utilisation du triangle, des cloches, du tambourin, des castagnettes ou encore du glockenspiel.

Il est ensuite intéressant de comparer les instrumentations précédentes à celles des compositeurs du XX^{ème} siècle, par exemple Richard Strauss (1864-1949), Paul Dukas (1865-1935), Gustav Mahler (1860-1911), Maurice Ravel (1875-1937), Claude Debussy (1862-1918), Igor Stravinsky (1882-1971) ou encore Olivier Messiaen (1908-1992). En voici une tendance : *1 piccolo, 2 à 4 flûtes, 2 à 4 hautbois, 1 cor anglais, 3 clarinettes, 1 clarinette basse, 3 à 4*

⁸ PITTION Paul. *La musique et son histoire : tome II – De Beethoven à nos jours*. Paris, Editions Ouvrières, 1960.

bassons, 1 à 2 contrebassons, 4 à 8 cors, 4 à 6 trompettes, 3 à 5 trombones, 1 à 2 tubas, 1 à 2 harpes, 4 à 5 timbales, et de 68 à 72 cordes. On constate tout d'abord la disparition du cornet à pistons au privilège des trompettes, plus modernes. Les percussions se font plus denses, avec l'arrivée du célesta, du xylophone, de l'enclume, des cloches tubulaires, et beaucoup de percussions du monde entier. La flûte en sol est parfois utilisée, et plus rarement les saxophones. Les pupitres des cordes sont presque triplés, et viennent ainsi prendre la place principale au sein de l'orchestre. Il était souvent usage de les répartir comme suit : 16 premiers violons, 14 seconds violons, 12 violons altos, 10 violoncelles, 8 contrebasses.

Fig. 2 – Instrumentation de l'orchestre symphonique du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle⁹. DR.

	DU CLASSIQUE AU ROMANTIQUE		PERIODE POST- ROMANTIQUE	AVENEMENT DE LA MUSIQUE DE FILM
	1720 - 1820	1820 - 1900	1900 - 1950	1908 - 2000
Piccolo	-	1	1	1
Flûte	2	2	2 à 4	2 à 4
Flûte en sol	-	-	1	1 à 2
Hautbois	2	2	2 à 4	2 à 4
Cor anglais	-	1	1	0 à 1
Clarinette	0 à 2	2	3	3 ou 4
Clarinette basse	-	1	1	1 ou 2
Basson	2	2 à 4	3 à 4	2 à 4
Contrebasson	-	1	1 ou 2	1 ou 2
Saxophone	-	-	très rarement	habituel mais irrégulier
Cor	2 à 4	4	4 à 8	6 à 12
Trompette	2	2 ou 3	4 à 6	4 à 8
Cornet à pistons	-	2	-	-
Trombone	-	3	3 à 5	4 à 6
Tuba	-	1 ou 2	1 ou 2	1 ou 2
Harpe	-	1 ou 2	1 ou 2	0 à 2
Timbales	2 à 3	3 à 4	4 à 5 (1 à 2 musiciens)	8 à 10 (2 musiciens)
Percussions diverses	triangle	+ tambour, castagnettes, caisse claire, cloches, glockenspiel...	+ célesta, xylophone, enclume, cloches tubulaires, guïro, grosse caisse, rivières, wood- block...	+ maracas, vibraphone, wood-block, temple- block, rivières, cymbales piatti, Gran Cassa...
Cordes	24	48	68 à 72	68 à 80+
Nb. de musiciens (maximum approx.)	42	84	124	140

⁹ Tableau réalisé à partir des instrumentations demandées par les compositeurs pour interpréter leurs œuvres aux époques citées (la liste des œuvres est disponible dans la table des illustrations).

Les compositeurs de musique de film ont tout simplement suivi cette tendance à l'augmentation générale des pupitres, avec exactement le même comportement : augmentation des cordes et des percussions. Les technologies de l'informatiques sont allées dans le même sens et servent souvent à soutenir les cordes et les percussions afin de les étoffer, de grossir leurs rangs ou de les mettre en exergue. C'est ainsi qu'à Hollywood, les sessions d'enregistrement peuvent très souvent rassembler plus d'une centaine de musiciens. Hector Berlioz disait quant à lui que l'effectif idéal d'un orchestre serait de 827 instrumentistes¹⁰.

II. Constat personnel quant à l'augmentation des pupitres

La tendance à l'augmentation des pupitres ne va pas forcément de pair avec les tendances budgétaires. C'était le cas dès les années 50 à Hollywood, on pourra citer Bernard Hermann qui aura fait varier l'instrumentation de ses orchestres pour tous ses films, souvent restreint par les budgets accordés à la musique¹¹.

Aujourd'hui en France, bien que l'orchestre commence à se démocratiser, il reste difficilement accessible, car trop onéreux. Les compositeurs de musique de film se contentent le plus souvent d'une base d'une vingtaine de cordes, et de solistes aux vents, quand ils ne sont pas tentés d'utiliser entièrement un orchestre virtuel. Dans le milieu de la série télévisée, l'orchestre est de plus en plus souvent remplacé par des instruments virtuels, où seuls quelques réels solistes sont enregistrés. Tandis que dans les années 2000, la tendance était d'aller enregistrer dans les pays de l'Est, notamment en République Tchèque, se développent désormais en France le système des sessions partagées¹² : un orchestre symphonique, tel que le *Scoring Orchestra*, est mis à profit pour enregistrer plusieurs musiques de différents films dans la journée. Les compositeurs louent l'orchestre pour une courte plage horaire, et le cumul des

¹⁰ BERLIOZ, Hector. Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration moderne. Paris, Editions Henry Lemoine, 1860.

¹¹ Par exemple, pour le film *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock, Bernard Herrmann est contraint d'utiliser uniquement les cordes (violons, altos, violoncelles et contrebasses) de l'orchestre symphonique pour raisons budgétaires.

¹² Interview de Jonathan Grimbert-Barré réalisé dans le cadre du mémoire, fondateur du Scoring Orchestra, orchestre de studio en région parisienne. Par Valentin Simonelli, le 08/03/2017.

locations permet de faire baisser les coûts. Ce système, aux abords d'industrie, soigne les oeuvres malgré tout : un directeur artistique évalue les besoins pour l'enregistrement d'une bande originale et adapte les sessions en fonction. Les musiciens sont le plus souvent les mêmes, favorisant ainsi une homogénéité de l'orchestre. Ce dernier est facilement modulable. Le *Scoring Orchestra* comporte parfois plus de 70 musiciens.

Par ailleurs, il est intéressant de remarquer une disparition progressive du cor anglais dans la musique de film. Instrument soliste au timbre particulier, il a tendance à trop émerger de l'ensemble des bois. De même, l'orchestre s'assombrit, faisant souvent disparaître le piccolo. Autant de modifications qui résultent souvent d'une volonté d'aplanir le spectre sonore de l'orchestre, pour qu'il ne prenne pas le dessus sur l'image, au risque de sortir le spectateur du film. Il s'agit souvent de pressions des producteurs, armés de superviseurs musicaux, à la recherche d'une unité orchestrale, et d'un contrôle sans cesse grandissant sur la musique de leurs films.

III. Aparté sur les archétypes de l'orchestre symphonique au cinéma

Le timbre symphonique a connu de nombreuses mutations au cinéma, notamment de par le foisonnement des styles musicaux usités en musique de film. Au-delà de ces considérations, c'est aussi une question d'instrumentation et d'orchestration qui répond à une pertinence dans son rapport avec l'image.

Il existe une véritable influence des genres cinématographiques sur l'orchestration. La science-fiction fait usage d'ambiances nappées, dissonantes et étranges, le western soutenu par des trompettes et des *ostinati* entêtant des cordes en *staccato* suivant le galop des chevaux, la comédie et ses phrasés interrogatifs aux cordes répondant aux bois, le drame et ses amples contrebasses sous des violons langoureux... Par ailleurs, l'orchestre se systématisé, et engendre ainsi des correspondances¹³ aussi banales qu'audacieuses : les instruments à cordes génèrent des « sons suaves ». Les instruments de la famille des bois, des « sons toniques ». Et les

¹³ BLANCHARD Gérard. *Images et musiques de films*. Collection Communication et langages, volume 44, numéro 1. Paris, Editions Mensuel Cinéma, 1979. p. 80.

instruments à cuivre, des « sons émotionnels ». Il s'agit là de codes de la musique romantique toujours présents au cinéma. Il est par exemple souvent admis que les cordes sont utiles pour générer un effet sentimental, tandis que leurs *pizzicati* feront sautiller des situations saugrenues dans les comédies... Ainsi, des archétypes peuvent se révéler à l'utilisation de l'orchestre en musique de film.

Prenons le cas particulier de Gustav Holst (1874-1934), qui a imposé un standard de la musique de bataille avec sa suite Symphonique *The Planets* (1914-1917) et plus précisément avec le mouvement *Mars, porteur de guerre*, très inspirant pour bon nombre de compositeurs de musique de film. Cette musique est caractérisée par des cordes dans le registre grave, généralement très rythmiques, dans un ostinato redondant. Une section de cuivres très fournie : 6 à 8 cors, 4 à 6 trompettes, des trombones (ténor et basse), des tubas (ténor et basse, voire un contre-tuba). Des percussions militaires dans un élan martial : caisse claire, grosse caisse, cymbales et percussions diverses à peaux ou en bois. C'est systématique au cinéma, par exemple dans *Gladiator* (2000), où Hans Zimmer (1957-) utilise la même orchestration et le même *ostinato* pour la bataille contre les barbares au début du film, dans *Dracula* (1992) réalisé par Francis Ford Coppola (1939-), où Wojciech Kilar (1932-2013) reprend l'*ostinato* de Holst, ou bien encore dans *Star Wars* (1977), où John Williams (1932-) réutilise les accords du *crescendo* orchestral final de la partition de *Mars*, dès la fin de la scène d'ouverture du film. A contrario, dans les dessins animés et cartoons tels que les *Silly Symphonies* (1929-1939), s'impose une forte utilisation des bois, notamment du basson, des flûtes, du piccolo, ou de la clarinette basse. Ils soulignent avec précision les synchronismes des dessins animés, les mouvements, le comique aussi. Ici les percussions à sons de hauteurs déterminées, comme le xylophone ou le glockenspiel, trouvent une place adéquate, largement inspiré du *Carnaval des Animaux* (1886) de Camille Saint-Saëns (1835-1921). Dans un autre style, que dire de la contrebasse, doublée au piano dans le registre grave, accompagnée d'une mélodie au vibraphone, le tout souligné par des cordes discrètes pour tous les films noirs des années 50-60 ? Tandis que la science-fiction s'octroie des partitions plus atonales où l'orchestre est entièrement utilisé avec un grand nombre de modes de jeu différents comme pour la musique d'*Alien* (1979) de Ridley Scott par Jerry Goldsmith (1929-2004), où l'orchestre est une boîte à effets spectaculaire, où *clusters* et *glissandi* vont imposer une norme d'effets orchestraux, tout droit inspiré de *Le Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky. Il serait tout à fait possible de dresser

une typologie de l'orchestration en musique de film, toutefois nombreux sont les compositeurs ingénieux passant outre ces clichés ou en prenant le contrepied.

L'orchestre, malgré son aspect irréaliste, sa forme allégorique, sa nature d'artifice, trouve toujours une voie d'orchestration et d'instrumentation équilibrée pour tous les films, tout en sachant laisser indemne la place de l'image. « Il vient certes circonvenir l'imaginaire du spectateur, mais reste un réservoir de couleurs illimité, un moyen de rendre à l'image filmée une absence de limites que le film, par définition pourtant, lui impose. »¹⁴ D'autres part, l'inspiration classico-romantique, comme nous l'avons remarqué avec Gustav Holst, est aussi souvent gage d'une qualité d'orchestration indéniable, contrairement à l'auto-plagiat ou à l'usage abusif de temp tracks¹⁵ musicales de compositeurs de musique de film, eux-mêmes utilisateurs de temp tracks d'autres compositeurs, provoquant un appauvrissement certain de la qualité des partitions et une perte de toute créativité. C'est ainsi que l'orchestration se paupérise, et que, par exemple, les bois disparaissent souvent de la scène de la musique de film, trop mélodiques et plus difficiles à maîtriser dans un ensemble cohérent duquel rien ne doit dépasser.

¹⁴ Interview de Lionel Pons réalisé dans le cadre du mémoire, docteur en musique et sciences de la musique, enseignant à l'Université d'Aix-Marseille, et professeur d'analyse et d'histoire de la musique au CNRR de Marseille. Par Valentin Simonelli, le 14/02/2017, au CNRR de Marseille.

¹⁵ Un temp track, ou musique temporaire, est une musique préexistante qui a été utilisée pendant la phase de montage d'un film, c'est un guide pour le réalisateur aussi bien que pour les monteurs, et même le compositeur. H. SADOFF Ronald. *The role of the music editor and the 'temp track' as blueprint for the score source music, and source music of films*. Cambridge, Cambridge University Press. Volume 25, Issue 2. 2006.

CHAPITRE DEUXIÈME

L'ÉVOLUTION DE L'ORCHESTRE AU SERVICE DU CINÉMA

1908 est unanimement la date de référence pour citer la première musique originale composée pour un film. Il s'agit d'une partition de Camille Saint Saëns, pour *L'Assassinat du Duc de Guise* réalisé par André Calmettes. Pourtant, c'est en 1892 que Gaston Paulin¹⁶ (1839-1903) compose et interprète au piano les trois premiers films de la série *Pantomimes Lumineuses* (*Un Bon Bock*, *Pauvre Pierrot*, et *Clown et ses Chiens*), réalisés par Émile Reynaud. *L'Assassinat du Duc de Guise* reste néanmoins le marqueur de la naissance du film historique, de l'orchestre au cinéma et de la musique de film, un précurseur parmi les précurseurs.

Sachant que l'évolution de l'orchestre entre les périodes baroque et romantique a été corroborée par les compositeurs de musique de film au XX^{ème} siècle, il est normal de recenser des périodes spécifiques au sein même de l'histoire de la musique de film. L'idée principale que vont poursuivre les compositeurs sera la recherche de sonorités spécifiques, de nouveaux timbres, et d'une richesse sonore toujours plus accomplie. La structure de l'orchestre va alors connaître des chamboulements, dessinant des phases précises : tout d'abord, le socle du romantisme symphonique de 1908 à 1940, puis les influences européennes majeures sur l'orchestration de 1945 à 1970, et enfin des conceptions hétérogènes de la musique orchestrale de 1960 à nos jours.

¹⁶ IMDB. *Fiche de Gaston Paulin (1839-1903)*. Disponible sur : <http://www.imdb.com/name/nm1335271/> [page consultée le 28/11/2016]

I. Le socle du symphonisme romantique

La partition de Saint-Saëns possède déjà des marques du synchronisme tout en s'inscrivant dans le courant de la musique post-romantique dont le compositeur se revendique : la structure de l'orchestre est donc issue de cette période. Sa musique est narrative, divisée en 5 tableaux (ou mouvements). Le scénario du film¹⁷ est aussi très moderne, précisant des effets de sons (bruitages interprétés pendant la projection) et des moments musicaux très précis. La musique est un enjeu sonore véritable. Elle suggère, dévoile, crée des ambiances... Elle répond déjà à la plupart des fonctions et critères¹⁸ de la musique de film soulevés par Zofia Lissa.

L'orchestre s'impose d'ores et déjà en maître de la musique de film. Et pourtant, avant l'avènement du parlant, la musique originale reste anecdotique. Ce seront donc les pianistes improvisateurs qui, armés d'un catalogue de musiques préexistantes, mettront le film en musique pendant la projection. Les objectifs sont divers à cette époque : masquer le bruit des projecteurs, rassurer les spectateurs dans le noir, prolonger la tradition des spectacles accompagnés musicalement, antérieurs au cinéma, comme le cirque, la magie, le ballet, le music-hall... Mais on se rend bien compte que la musique permet de renforcer le découpage du film, de lui donner du rythme et de faire transparaître des émotions.

A. Le romantisme symphonique à l'aube du cinéma

La musique originale comme présentée dans *L'Assassinat du Duc de Guise* ne fera son grand et éternel retour que dans les années 20, avec des figures de proues telles que Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), ou encore Erik Satie (1866-1925). Des couples réalisateur/compositeur commencent à se former tels que Gottfried Huppertz (1887-1937) et Fritz Lang (1890-1976), ou Arthur Honegger et Abel Gance (1889-1981). En France,

¹⁷ ALBERA François, « *L'Assassinat du duc de guise, produit « semi-fini » ?* », 1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze [en ligne]. 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011. Disponible sur : <http://1895.revues.org/4065> [page consultée le 28/11/2016]

¹⁸ LISSA Zofia. *Wybor pism estetycznych*. Varsovie, Universitas, (réédité 2008) 1965.

le « Groupe des Six » invitent des compositeurs au cinéma. C'est aussi grâce à la démocratisation du son optique que la notion de bande originale surgit.

L'orchestre symphonique trouve toute sa place ici, mais il va à l'encontre du wagnérisme ou de la musique viennoise, tout à fait le contre-pied de ce que sera la musique à Hollywood. Les budgets accordés à la musique de film sont minces, notamment à cause de la première guerre. L'orchestre ne dépasse que très rarement les 40 musiciens. On remarque alors un retour au classicisme ou du moins aux débuts du romantisme, avec un orchestre formé d'un « minimum vital¹⁹ » d'instrumentistes. Jean Cocteau parle plutôt d'un retour au « dessin²⁰ », à la mélodie, à une musique plus simple, et plus réaliste, loin de Debussy et de son impressionnisme.

Prenons l'exemple de *La Roue* réalisé par Abel Gance en 1923, sur une musique d'Arthur Honegger : il y a ici un extrême synchronisme. La musique n'est pas ni ambiance ni impression, elle est un personnage, elle est la locomotive, son élan, ses mécaniques. En même temps, elle dramatise l'action et se présente comme le destin de tous les personnages. L'orchestre est ici très fourmillant, comprenant de nombreux leitmotifs. Les cuivres viennent battre le rythme de la locomotive en staccato parfois étouffés d'une sourdine. Les bois donnent un mouvement plus ample et une dose de vitesse. Les cordes ne sont ici souvent que des doublures aux bois, venant soutenir le mouvement et l'harmonie.

Pour *L'Hippocampe, ou « Cheval marin »* réalisé par Jean Painlevé en 1934, sur une musique de Darius Milhaud, le synchronisme est succinct. Il y a ici davantage de recherche sur la forme de l'hippocampe en musique, avec l'utilisation des bois mélodiques, sa majesté et prestance, comme une danse et parfois une valse. Le tout en soulignant avec légèreté une voix-off parfois humoristique : l'orchestration est légère et parfois sautillante aux cordes, avec une utilisation en pizzicato. La musique incarne l'hippocampe. L'usage du silence est aussi très intéressant, afin de laisser place aux paroles.

¹⁹ ROY Jean. *Le Groupe des Six*. Paris, Microcosmes Solfèges, 1994.

²⁰ COCTEAU Jean, *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, La Sirène, 1918.

Ce classicisme symphonique, davantage inspiré par Beethoven, n'hésites pourtant pas à user de techniques romantiques comme les leitmotifs, et c'est d'ailleurs vers ça qu'elle tend malgré tout. Cette musique symphonique au cinéma prend tellement d'ampleur que le Gaumont Palace s'offre un orchestre de plus de 60 musiciens dès les années 1900.

B. La musique de l'âge d'or du cinéma Hollywoodien

L'âge d'or du cinéma Hollywoodien débute très rapidement après l'avènement du cinéma parlant, la référence étant *Le Chanteur de Jazz* de 1927 où plusieurs scènes sont chantées (on parlera ici de musique intra-diégétique²¹).

A cette époque, l'usage de l'orchestre est typique pour tous les films de la période, avec une orchestration très inspirée des Opéras de Richard Wagner (1813-1883). Edgard Varèse (1883-1965) disait²² « (...) toute la musique était aux mains des Allemands. » en arrivant au Etats-Unis en 1916, il n'est donc pas étonnant que cette inspiration ait façonné le cinéma hollywoodien.

La musique est omniprésente, baignant le spectateur dans un flot continue. L'orchestre symphonique est au complet avec une nette augmentation du nombre des musiciens par rapport à l'époque précédente. Les mélodies sont plutôt longues mais aisément reconnaissables, jouées de nombreuses fois à travers le film, très souvent aux violons en legato et en unisson sur toutes les autres cordes. Les développements thématiques et les variations sont d'usage fréquent, mais c'est surtout l'utilisation de la technique des leitmotifs utilisée par Richard Wagner pour ses opéras, qui définit la structure du film : chaque personnage important, chaque concept ou idée principale, chaque lieu possède son propre motif mélodico-rythmique ou harmonique. Alors que ces thématiques sont reliées à leurs équivalents à l'image pendant tout le début du film, le spectateur y fera inconsciemment référence sur la suite lorsque la musique seule évoquera

²¹ CHION Michel, *L'Audio-vision – Son et image au cinéma*, Coll. Cinéma, Paris, Armand Colin, (réédité en 2005), 1990 : différenciation entre son diégétique et extra-diégétique. Le premier faisant partie de l'action et pouvant être entendu par les personnages du film (musique d'écran). Le second étant extérieur à la narration (musique de fosse).

²² CHARBONNIER Georges. *Entretiens avec Edgar Varèse*. Paris, Édition Belfond, 1970.

l'image. On retrouvera alors de nombreux emprunts stylistiques à la musique romantique du XIX^{ème} siècle, mais dans une fonction très illustrative et descriptive de l'image.

On pourra citer brièvement comme grandes figures de cette période, Max Steiner (1888-1971), Franz Waxman (1906-1967), Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), ou encore Alfred Newman (1901-1970)...



Fig. 3 – Photographie d'Erich Wolfgang Korngold en train de diriger une session d'enregistrement avec l'orchestre de la Warner Bros. DR.

Ici, Hollywood dépense sans compter et fait venir des musiciens du monde entier pour enregistrer la musique de ses films dans ses studios et avec son propre orchestre à domicile. Musiciens, chefs, compositeurs, orchestrateurs, et arrangeurs sont permanents, toujours au studio prêt à produire la musique d'un film²³. Les compositeurs ont donc une grande variété d'instruments à leur disposition, fixée et en quantité. Les orchestres de studio se développent dans chaque production : la Warner Bros, Universal, la MGM ou encore Columbia, forment des orchestres à partir des années 30. Aujourd'hui, c'est *The Hollywood Studio Symphony* qui enregistre la majeure partie des bandes originales de films, sauf lorsque le studio de production de la musique (comme c'est le cas à *Remote Control Production*, avec Hans Zimmer) ne possède pas déjà son orchestre attitré, et sauf lorsque la production désire faire appel à *The City of Prague Philharmonic Orchestra*, un orchestre de la République Tchèque spécialisé dans

²³ Interview de Lionel Pons réalisé dans le cadre du mémoire, docteur en musique et sciences de la musique, enseignant à l'Université d'Aix-Marseille, et professeur d'analyse et d'histoire de la musique au CNRR de Marseille. Par Valentin Simonelli, le 14/02/2017, au CNRR de Marseille.

l'interprétation de musiques de films devenu célèbre, mais bon marché, car pas toujours parfaitement en place.

II. Les influences européennes majeures sur l'orchestration

La musique de film est européenne, expatriée certes, mais elle prend sa source en Europe. A partir des années 40 plusieurs influences semblent imposer des standards ou des orientations nouvelles jusqu'au-delà de l'océan Atlantique...

A. L'influence de l'orchestration russe d'après-guerre

Après la deuxième Guerre Mondiale, les compositeurs de musique de film prennent de nouvelles directions. C'est l'écriture, le langage musical, qui se voit bouleversé. Richard Wagner et Gustav Mahler passent « à la trappe » et laissent entrer les influences de l'est, tel que Arnold Schönberg (1874-1951) ou Béla Bartók (1881-1945), et surtout des compositeurs russes tels que Igor Stravinsky et Sergeï Prokofiev (1891-1953). La mélodie est assombrie au profit de la recherche harmonique, des timbres et des couleurs. Ce sont les effets orchestraux, les agrégats sonores, la masse, le son et l'ambiance qui prennent le dessus, dans une volonté de créer des sensations. Leurs orchestrations inspireront des générations de compositeurs de musique de film. Notamment Miklós Rozsa (1907-1995), David Raksin (1912-2004), Bernard Herrmann (1911-1975), Georges Auric (1899-1983), ou encore Alex North (1910-1991), formant ainsi une relève. Avec *Le Sacre du Printemps*, ses choix d'orchestration, de rythmique et d'agrégats harmoniques, la musique de film se retrouve chamboulée par des impressions qui, subitement, décrivent l'image et émettent des sensations et des réactions chez le spectateur, sans pour autant abuser de langoureuses mélodies devenues stéréotypées.

L'orchestration reste directement inspirée des choix de Gustav Mahler et de Richard Strauss, mais évidemment surtout influencée par Igor Stravinsky et Sergeï Prokofiev. La musique de film s'octroie davantage de cuivres, notamment beaucoup plus de cors et de trompettes, dans *Le Sacre du Printemps*, ce ne sont pas moins de 8 cors et 6 trompettes (dont une trompette piccolo et une trompette basse). Les pupitres de cordes s'agrandissent sans cesse, 56, 68, 72, 80 musiciens ! Les percussions viennent se diversifier et apporter des contrepoints toujours plus complexes. En revanche, les bois sont les grands oubliés de cette période : outre

que lorsqu'ils sont solistes, ils ne sont que très rarement devant, leurs effectifs n'ont pas réellement été augmentés au début du XX^{ème} siècle.

B. Les compositeurs italiens initient le retour à la mélodie

Le retour des bois s'opère sous l'influence des compositeurs Italiens. Les cuivres sont également mis à l'honneur. La percussion est plus discrète et les cordes sont généralement moins mises en avant comme à Hollywood. L'intérêt pour la voix et les instruments électroniques est alors augmenté. C'est également le retour en force des grandes mélodies à la manière des années 40. Nino Rota (1911-1979), Ennio Morricone (1928-), Riz Ortolani (1926-2014)..., dans les pas d'Alessandro Cicognini (1906-1995), sont les grandes figures de cette période mélodique.

On pensera à *Il mondo di notte numero 3*, dit *Ecco* (1965) sur une musique de Riz Ortolani, avec ses nombreux thèmes pour voix, accordéon, trompette ou harmonica. L'emprise des bois et des cuivres dans une mélodie entêtante avec *Otto e Mezzo* (1963) par Nino Rota. Ou encore, l'utilisation de l'harmonica parmi les grandes mélodies de *Once Upon a Time In the West* (1968) par Ennio Morricone. Les bois ressortent, et leurs phrasés s'imposent au-dessus des autres instruments de l'orchestre.

Les années 60, dans le cinéma italien, sont qualifiées de mythiques. Il s'agit là d'un renouveau générationnel provoqué par l'élan d'après-guerre et qui se poursuivra jusque dans les années 70, imposant l'âge d'or de Cinecittà²⁴ comme une marque de fabrique souvent imitée outre Atlantique. Il s'agit là clairement du contrepoids à l'influence des compositeurs russes, qui donnera alors par la suite, un savant mélange des deux conceptions de l'orchestration en musique de film.

²⁴ AYACHE George. *Le cinéma italien appassionato – L'âge d'or de Cinecittà*. Monaco, Éditions du Rocher, 2016.

III. Vers des conceptions hétérogènes de la musique orchestrale au cinéma

A. Affaiblissement de la musique originale pour un retour à l'orchestre classique

A partir des années 60, la musique originale se remet à faiblir, non seulement avec l'arrivée des musiques actuelles au cinéma, mais aussi à cause de celle de musiques préexistantes issues du répertoire classique et contemporain, comme par exemple dans *2001, L'Odyssée de l'Espace* (1968) de Stanley Kubrick, représentant de la génération des réalisateurs qui désirent tout contrôler, n'est-ce pas Hal ? L'orchestre est tout de même toujours là, mais il revisite ses classiques. Valses, *Dies Irae*, Ballets... Purcell (1659-1695), Beethoven, Strauss (1825-1899), Ligeti (1923-2006), Tchaïkovski (1840-1893)... Les musiques font immédiatement appel à la conscience collective et l'orchestre reste présent au cinéma, dans l'instrumentation originale pour les œuvres utilisées.

Toujours dans *2001, l'Odyssée de l'espace*, nous citerons Richard Strauss et le très célèbre *Ainsi parlait Zarathoustra*, nous connaissons *La Chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner dans *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, l'*Adagietto* de la 5^{ème} *Symphonie* de Gustav Mahler dans *Morte a Venice* (1971) de Luchino Visconti, et surtout l'utilisation parfois systématique du *Requiem* de Mozart au cinéma, comme dans *Amadeus* (1984) de Milos Forman évidemment, mais aussi dans *The Big Lebowski* (1998) réalisé par Joel et Ethan Coen, ou dans *Philadelphia* (1993) de Jonathan Demme. Encore pouvons-nous citer l'incorporation du célèbre *Miserere* de Gregorio Allegri (1582-1652) dans *Maurice* (1987) réalisé par James Ivory, dans *Volte/Face* (1997) de John Woo, ou bien dans *Chariots of Fire* (1981) de Hugh Hudson. Et plus récemment, la partition de l'*Adagio pour cordes* de Samuel Barber utilisée dans plus d'une cinquantaine de films au cinéma, notamment dans *Elephant Man* (1980) réalisé par David Lynch, dans *Platoon* (1986) d'Olivier Stone ou encore dans *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001) de Jean-Pierre Jeunet. La liste peut s'avérer extrêmement longue... Wolfgang Amadeus Mozart a été crédité à la musique dans plus de 1500²⁵

²⁵ IMDB. Fiche de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). Disponible sur : http://www.imdb.com/name/nm0003665/?ref=nm_sr_1 [page consultée le 02/01/2017]

films ! Tant de redondances non originales, mais qui font perdurer la tradition orchestrale au cinéma et renouent avec une proximité entre le spectateur et la musique classique ou romantique, et par extension avec l'orchestre symphonique.

B. La Guerre des Étoiles et le retour au symphonisme

John Williams, déjà repéré pour ses collaborations avec Steven Spielberg (*Sugarland Express* en 1974 et *Jaws* en 1975), apparaît comme héritier de la musique symphonique de l'âge d'or Hollywoodien avec *Star Wars* (1977). C'est un grand retour au romantisme, à la technique des leitmotifs, et à l'orchestre symphonique au grand complet.

Alors que les compositeurs italiens des années soixante se battaient contre certains instruments peu admirables une fois enregistrés, l'apport du Dolby Stereo dès 1975 permet d'élargir les couleurs orchestrales et soutien ainsi ce retour au symphonisme, et donc celui de l'orchestre. Le piccolo possède enfin sa partie propre, avec des moments solistes ou en dehors. Les timbales reviennent en force, avec l'apport d'autres instruments percussifs, à hauteur déterminée ou non comme le célesta, le xylophone, le marimba, le vibraphone, les cloches tubulaires, les temple-blocks, les tambourins... L'orchestre reprend vigueur avec des pupitres élargis et souvent accompagnés d'une chorale mixte complète de taille imposante. John Williams sait utiliser les subtilités de l'orchestre symphonique pour chacun des thèmes du film, c'est par exemple au moyen de la flûte, du hautbois et du cor qu'il met en valeur à la fois la vigueur, le courage et la douceur de la Princesse Leia, alors que c'est avec une marche à la fois militaire et funèbre, rythmée par des cuivres et la caisse claire, que Dark Vader semble écraser tout ennemi.

La bande originale de *Star Wars* peut être considérée comme une musique intemporelle, et c'est notamment grâce à l'orchestre : aucun instrument caractéristique d'une époque musicale n'est présent et ne grave donc pas une date sur la partition, comme le font irrémédiablement les synthétiseurs, très connotés. La musique n'a pas d'empreinte, elle aurait pu être composée au début du XX^{ème} siècle, comme par un compositeur contemporain du XXI^{ème}.

C. La discrétion symphonique

Directement inspirés par les compositeurs minimalistes comme Steve Reich (1936-) ou Philip Glass (1937-), les compositeurs de musique de film se dirigent, intentionnellement ou non, vers une simplification de l'orchestration dès les années soixante-dix, on citera Philippe Sarde avec sa partition intimiste au piano et aux cordes pour le film *Le Chat* de Pierre Granier-Deferré en 1971. On entend parfois parler de symphonisme intimiste²⁶. Les contrepoints, les nuances, les variations disparaissent. L'orchestre n'est plus qu'un unisson, un seul instrument scindé entre la mélodie et l'harmonie. Les phases de répétitions sont extrêmement fréquentes, dans un abus de motifs répétés.

C'est pourtant dans la continuité d'un symphonisme romantique que s'inscrit cette période de discrétion : ses codes sont respectés et appliqués. Mais l'orchestre se tourne vers une esthétique impressionniste, parfois contemplative. Alors qu'en France l'orchestre des années 2000-2010 se fait plus discret, vraiment intimiste, dans le but de révéler l'inconscient des personnages, de s'éloigner du simple mais efficace « papier-peint²⁷ » Hollywoodien, c'est justement le contraire qui se produit aux Etats-Unis. L'orchestre est là, plus que jamais, intimiste certes, mais seulement dans son orchestration très linéaire, car au-delà, il frotte l'écran de ses motifs répétés en *fortissimo* avec ses cuivres brillants et ses cordes langoureuses, prônés par les écoles Hollywoodiennes depuis les années 90²⁸. En France, on pensera à *De Battre mon Cœur s'est arrêté* (2005) réalisé par Jacques Audiard et mis en musique Alexandre Desplat (1961-), où un seul piano minimaliste et réverbéré passe au-dessus de répétitions lentes aux cordes, point de bois ni de cuivres, la discrétion. De l'autre côté de l'Atlantique, on pourrait citer la musique de *Inception* (2010) par Hans Zimmer, une véritable redondance de motifs

²⁶ CARAYOL Cécile. *Une musique pour l'image – vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*. Rennes, Presses Universitaires Rennes II, 2012. 322 p.

²⁷ Igor Stravinsky nommait la musique de film de son époque comme « papier-peint », c'est-à-dire, contrainte à suivre l'image et à ne jamais pouvoir s'en détacher, seulement se cantonner à une emphase permanente.

²⁸ Il s'agit ici des compositeurs issus des entreprises américaines de production musicale telles que *Remote Control Production* (Hans Zimmer) qui favorisent une standardisation de la musique pour l'image afin de répondre rapidement à un nombre important de commandes.

soutenus par des synthétiseurs, avec des cuivres au premier plan, telle une moissonneuse batteuse « inarrêtable ».

Malgré cette période de discrétion orchestrale, l'orchestre est toujours présent au cinéma. Et pourtant, bons nombres de facteurs ont tenté de lui arracher son emprise sur la musique de film à travers toute l'histoire du cinéma. La principale cause étant la recherche de nouveaux horizons sonores...

CHAPITRE TROISIÈME

LA RECHERCHE DE NOUVEAUX HORIZONS SONORES

A la différence de la musique absolue enfermée dans un style strict, la musique de film sait plus souvent s'octroyer des instrumentations originales, qui viennent alors offrir une nouvelle couleur au film. Cet aspect est aussi dû à la lassitude de l'orchestre, trop grand, trop pompeux. Ainsi, les instruments rares et ethniques, la voix humaine, ou des instrumentations plus spécifiques comme le big band (durant la période du cinéma de la nouvelle vague, notamment) se transforment parfois en solutions sonores. Il est alors intéressant de constater qu'il existe trois catalyseurs principaux au phénomène de la mort de l'orchestre : de nouveaux solistes (instruments rares ou ethniques), de nouveaux genres engendrés par de nouveaux spectateurs (arrivée du jazz et des musiques actuelles), et de nouveaux outils-acteurs (des outils-acteurs créés par les nouvelles technologies musicales de l'informatique).

I. Les instruments originaux : nouveaux solistes

L'orchestre se fait discret, lorsqu'il n'est pas complètement évincé par un instrument soliste original, ou un ensemble intimiste d'instruments rarement utilisés. Il devient souvent un simple accompagnement harmonique.

A. Les instruments rares et ethniques

La recherche de couleurs passe par celle d'un instrument. En cela les compositeurs de musique de film sont très doués pour faire découvrir de nouveaux horizons sonores. C'est aussi le moyen le plus simple, parfois qualifiable de cliché, de représenter un personnage, un lieu ou un concept, avec un instrument qui fera immédiatement le lien. Quelques exemples d'utilisation d'instruments ethniques par les compositeurs de musique de film pour représenter des lieux ou des personnages dans une fonction que l'on pourrait qualifier d'archétype : la flûte duduk africaine comme dans *Gladiator* (2000) incorporée par Hans Zimmer, l'oud oriental dans *Polisse* (2011) mis en musique par Stephen Warbeck (1953-), le cymbalum roumain dans *Sherlock Holmes* (2009) par Hans Zimmer, la sitar indienne dans *Gandhi* (1982) choisie par

Ravi Shankar (1920-2012), le erhu chinois dans *Shaolin* (2011) par Nicolas Errera (1967-), la cornemuse écossaise ou irlandaise dans *Braveheart* (1995) sélectionnée par James Horner (1953-2015), la vielle à roue européenne dans *Black Sails* (2014) série mise en musique par Bear McCreary (1979-), ou bien la balalaïka russe dans *Grand Budapest Hotel* (2013) choisie par Alexandre Desplat, ou encore, le non moins célèbre accordéon dans *La Grande Vadrouille* (1966) un choix de Georges Auric qui s'est depuis imposé comme un symbole de Paris.

S'il ne fallait citer que lui, Vladimir Cosma (1940-) est un compositeur très friand d'instruments rares ou ethniques, on pensera par exemple à la flûte de pan dans *Le Grand Blond avec une Chaussure Noire* (1972), ou le thème du chien à l'ocarina dans *Alexandre le Bienheureux* (1967). Il utilise ces instruments généralement en tant que solistes. Grâce à lui, la mélodie revient en force dans le cinéma français, et il disait d'ailleurs « J'ai toujours considéré que le sujet de la musique était la mélodie²⁹ (...) ». Aujourd'hui encore, cet intérêt pour l'instrument rare reste omniprésent, comme par exemple chez Laurent Perez Del Mar (1974-), utilisant le balafon dans *Zarafa* (2012), ou le bambou dans *La Tortue Rouge* (2016)³⁰.

La voix humaine, qu'elle soit occidentale le plus souvent, bulgare comme dans *Troy* (2004) ou *Avatar* (2009) par James Horner, orthodoxe (hommes seuls) ou israélite, a connu une présence très honorable en musique de film. Ce cas n'est pas rare, sauf s'il est parfois ethnique, parce qu'il crée du sens dans son rapport à l'image. On citera *Le Cinquième Élément* (1997) par Eric Serra, *Les Choristes* (2004) par Bruno Coulais (1954-) avec une chorale d'enfant mise en scène, *Titanic* (1997) par James Horner (des voix artificielles qui soulignent la majesté et la puissance du navire), *Microcosmos* (1996) par Bruno Coulais (un enfant soliste qui apparaît comme le conteur d'une histoire magique), *Star Wars* par John Williams (avec des voix à caractère sacrée qui scellent des destinées), etc... La voix présente des techniques d'orchestrations spécifiques : différenciation entre l'ensemble et le soliste, entre voix d'hommes, de femmes, ou d'enfants. L'ambitus d'une chorale est élargi et couvre parfaitement l'orchestre symphonique. On reconnaît l'utilisation de voix « exceptionnelles » comme les

²⁹ CINEZIK. *Compositeurs : Vladimir Cosma*. Mis en ligne le 7 Mars 2012. Interview de Benoît Basirico. Disponible sur : <http://www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=cosma-itv20120318> [dernière consultation en novembre 2016]

³⁰ Interview de Laurent Perez Del Mar réalisé dans le cadre du mémoire, compositeur de musique de film, membre de l'académie des Césars. Par Valentin Simonelli, le 16/02/2017.

contre-ténor. La voix est souvent l'incarnation du corps de l'acteur, la représentation de son âme. Le souffle d'une chorale donne une profondeur, une forte aura sacrée et religieuse, tandis que le soliste est souvent utilisé pour la lamentation ou l'expression de sentiments solitaires. Il faudrait également citer l'utilisation de la voix et du sifflement dans *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966) par Ennio Morricone.

Une orchestration complexe pour signifier une ambiance spécifique est alors évincée au profit d'un seul instrument ou d'un ensemble différent tout aussi efficace et pertinent à l'image. Cela peut paraître « cliché », mais l'effet est toujours réussi, et c'est un gain de temps considérable vis-à-vis d'une recherche d'une couleur orchestrale complexe. Laurent Perez Del Mar estime par exemple que la voix exprime beaucoup, qu'elle crée immédiatement une émotion³¹. Le piano, si peu rare, sait aussi remplacer l'orchestre dans la musique de film, en possédant la plus grande tessiture de tous les instruments, après tout, n'est-il pas souvent à la base de l'inspiration chez certains compositeurs ?

B. Les sonorités archaïsantes d'instruments anciens ou imités

Avec l'arrivée du péplum et des films historiques hollywoodiens, des sonorités archaïsantes sont recherchées et c'est notamment au moyen de cuivre anciens, tels que le cimbasso italien ou le serpent français, que les compositeurs soulignent le plus souvent cet effet, aujourd'hui encore. Les cors de chasse et autres cornes et cornets sont également remis à l'honneur. On utilise très souvent des instruments qui n'existaient pas à l'époque traitée par le film, mais qui pourtant ne choquent pas, comme des cornets à pistons, trompettes et trombones (souvent utilisées dans des modes myxolydien et lydien) comme dans *The Fall of the Roman Empire* (1964) réalisé par Anthony Mann, et mis en musique par Dimitri Tiomkin (1894-1979), au lieu des traditionnels Tubae et Cornua des soldats romains. On laisse transparaître un archaïsme musical censé donner l'illusion de la romanité³².

³¹ Interview de Laurent Perez Del Mar réalisé dans le cadre du mémoire, compositeur de musique de film, membre de l'académie des Césars. Par Valentin Simonelli, le 16/02/2017.

³² VENDRIES Christophe. *La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963)*. Mélanges de l'Ecole française de Rome – Antiquité. Mis en ligne le 10 juillet 2015. Disponible sur <https://mefra.revues.org/2791> [dernière consultation en janvier 2017]



Fig. 4 – Détail d’une coupe attique montrant un garçon jouant de l’aulos 460 av. J.-C., musée du Louvre. DR.

Miklós Rozsa, pour *Quo Vadis* (1951), fit le jeu d’équivalences sonores : des copies d’instruments romains étaient mises en scène dans le film (lyre, harpe, cithare, cymbales), et le compositeur eut pour choix de les doubler avec des instruments modernes, se rapprochant le plus possible des timbres antiques. La harpe de Néron est en réalité doublée par une harpe écossaise, la Clairschach.

Pour le Tibiae romain (ou Aulos grec), instrument à vent, Rozsa utilisa un cor anglais. Ainsi pour ce film, le compositeur décida de ne pas utiliser de cordes (sauf très discrètement ou en *pizzicato*), car inexistantes à cette époque. Quelques mélodies étaient d’origine antique, mais grecque, comme la chanson de Seikilos et les hymnes de Mésomède. Dans le film, ces thèmes sont livrés tels quels, sans arrangement. Et que dire des scènes de danses « exotiques » où Cymbales, Tambourins et Tibiae remplacent largement l’orchestre traditionnel ?



Fig. 5 – Miklos Rozsa portant un cornu et une bucina accompagné de Hugues Gray portant une cornemuse lors du tournage de *Quo Vadis* en 1951. DR.

Les expérimentations de Miklós Rozsa vont tout particulièrement aider les compositeurs lui succédant sur ce point, bien que ces derniers utilisent le plus souvent des sonorités modernes de l'orchestre, en gonflant les pupitres des cuivres, et s'approprient le style épique, l'aventure, l'épopée, dans un lyrisme grandiloquent. Alex North aura de nombreuses idées de couleurs pour *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick, ou *Cleopatra* (1963) de Joseph L. Mankiewicz. Il utilisera des cloches chinoises, des crotales, triangles, cymbales, ou gamelan, et introduira le saxophone contrebasse, une première dans la musique de film. Il bannira également les cordes, afin d'éviter toute digression vers le romantisme symphonique. Pour North, la dissonance utilisée abondamment dans les scènes de batailles traduit la barbarie des combats et plus précisément le barbare lui-même. Dans cette continuité de recherches de couleurs, Nino Rota va complètement sortir des marges de l'épopée antique avec sa partition pour le *Satyricon* de Federico Fellini en 1968. Il évince l'orchestre pour le remplacer par des cymbales, un cornu, une lyre, une harpe et une flûte. Dario Zanelli décrit cette partition comme « archaïque et moderne en même temps³³ ».

Hans Zimmer est de ceux qui utilisent très souvent des instruments rares ou ethniques pour les mettre en avant et remplacer l'orchestre. Dans la tradition du péplum renouvelée par *Gladiator* en 2000, il ne le fait pourtant pas, ou peu ! Il usera de tambours africains lorsque ceux-ci apparaîtront à l'image dans l'arène du Colisée, mais n'usera pas du carnyx celtique porté par les Germains, pourtant original et puissant. Il utilisera la conque, coquillage utilisé comme instrument, lors des scènes de danses germaniques. Et ce sera finalement le duduk qui marquera la présence de Rome en Afrique du nord. L'essentiel de la bande originale respectera à la lettre le classicisme hollywoodien avec bons nombres d'emprunts et de citations aux partitions de Gustav Holst et d'autres compositeurs romantiques et du début du XX^{ème} siècle. On citera donc plus logiquement sa partition de *Sherlock Holmes* (2009) réalisé par Guy Ritchie, où Hans Zimmer évoquera toujours le thème principal du film, et souvent soliste, au cymbalum, cet instrument roumain aux cordes frappées avec des baguettes. Dans un souci de représenter les tsiganes, il usera d'un violon traditionnel joué en « fiddle », représentant illusionné du folklore slave, puisque plutôt issu de la musique traditionnelle anglo-saxonne.

³³ ZANELLI Dario & FELLINI Federico. *Fellini Satyricon*. Londres, Ballantine. 1979.

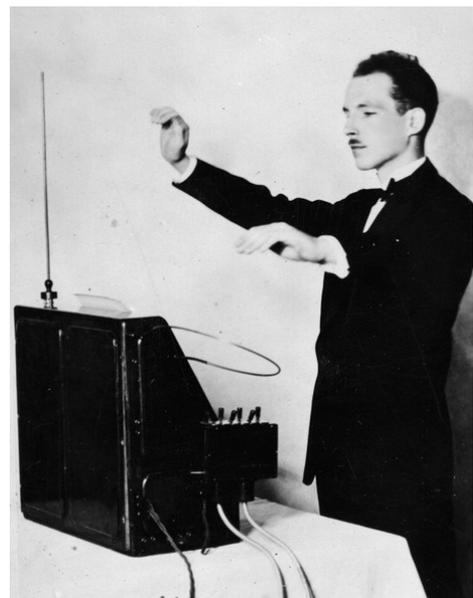
Qu'ils soient anciens, qu'ils imitent les sonorités archaïsantes des instruments anciens, ou encore qu'ils créent un imaginaire archaïque, les instruments rares ou les ensembles originaux vont, malgré tout, remplacer l'orchestre ou au moins le supplanter dans toute la période des productions cinématographiques historiques.

C. Le Synthétiseur, coup de grâce pour l'orchestre symphonique

Une première génération de compositeurs a ouvert la voie à la musique électronique et à l'utilisation du synthétiseur, on pensera à Pierre Schaeffer, George Antheil ou Franz Waxman. Les machines électroniques ont été explorées dès les années dix, et elles révolutionneront progressivement la musique au cinéma.

C'est la science-fiction d'abord qui va plutôt s'octroyer des instruments électroniques : les Ondes Martenot, le Novachord, ou le Thérémine... La première apparition d'un synthétiseur remonte à 1935, dans *La Fiancée de Frankenstein* réalisé par James Whale, avec la musique de Franz Waxman. C'est en utilisant le Novachord, premier instrument électrique polyphonique au monde, que Waxman lance un intérêt pour les instruments électroniques. On pensera au Thérémine utilisé pour *The Day the Earth Stood Still* (1951) par Bernard Herrmann. Il aurait été utilisé pour la première fois dans *Seule* (1931) de Grigori Kozintsev, puis retrouvé en 1945 dans *La Maison du Docteur Edwardes* par Miklos Rozsa pour Alfred Hitchcock. On le retrouve également dans *La Chose d'un autre monde* (1951) par Dimitri Tiomkin pour Howard Hawks.

Fig. 6 - Lev Sergueïevitch Termen, dit Léon Thérémin, jouant de son propre instrument en 1927 lors d'une démonstration. Il rêvait alors que ce dernier remplace les cordes de l'orchestre. DR.



Quant aux Ondes Martenot (premier synthétiseur monophonique en 1917) elles ont été utilisées pour *Star Trek* en 1960. Incorporées ensuite par Bernard Herrmann en 1960 dans *Voyage au Centre de la Terre* réalisé par Henry Levin. Bien évidemment, toutes les techniques de travail sur bande sont très utilisées dans les musiques des films des années 60 à 80, on pense aisément à l'oscillateur et la bande montage pour *Dr Who* en 1963 par Ron Grainer (1922-1981)...

Mais d'une façon générale : les bandes originales de Vangelis (1943-) (*Les Chariots de Feu* en 1981, *1492 : Christophe Colomb* en 1992, *Blade Runner* en 1982...), de Wendy Carlos (1939-) (*Tron* en 1982, *The Shining* en 1980, *Orange Mécanique* en 1971...) ou de John Carpenter (1948-) (*The Thing* en 1982, *Halloween* en 1978, *Assault* en 1976, *New York 1997* en 1981...) sont des interruptions nettes et précises à l'utilisation de l'orchestre symphonique dans la musique de film. Et c'est sans compter sur la musique de *Midnight Express* (1978), première musique de film entièrement synthétique (et première du genre à être oscarisée) par Giorgio Moroder (1940-). Il existe également un regain dans la musique électroacoustique ou acousmatique au cinéma, notamment grâce à *Solaris* (1972) de Andreï Tarkovski, composé par Edward Artemiev (1937-), où l'utilisation de synthétiseurs, mais également de nombreuses parties électroacoustiques (enregistrements sonores modifiés, manipulation de bande magnétiques...) ont la part belle dans la partition. Mais on citera plus volontiers Louis (1920-1989) et Bebe Barron (1925-2008) pour l'incroyable partition électronique expérimentale et avant-gardiste de *Forbidden Planet* réalisé par Fred M. Wilcox en 1956.

Finalement, c'est une certaine fascination pour ces technologies, une envie de renouveau, et un engouement non mesuré pour un monde qui se modernise, qui mettent l'orchestre de côté. Ce dernier est considéré comme archaïque pour les compositeurs de musiques électroniques, qui n'y trouvent qu'un éternel recommencement, et des sonorités déjà largement exploitées. Malgré tout, dans les années 90, il s'avérait plus cher d'utiliser des synthétiseurs que d'enregistrer un orchestre pour réaliser la musique d'un film³⁴.

³⁴ Interview de Marc Marder réalisé dans le cadre du mémoire, compositeur américain de musique de film et de concert plusieurs fois nommé et récompensé, contrebassiste célèbre sous la direction de Léonard Bernstein à l'Orchestre National de France dans les années 80. Et compositeur attitré de Rithy Panh dont il a mis en musique 21 films. Par Valentin Simonelli, le 27/02/2017.

II. Jazz et musiques actuelles : nouveaux genres

A. Le big band et les ensembles de jazz évincent l'orchestre symphonique

Le jazz, pourtant la première musique entendue dans le cinéma parlant, aura longtemps été délaissé, et c'est encore le cas majoritaire aujourd'hui, dans la musique d'écran ou dite diégétique. Il a été peu à peu utilisé par les musiciens des années 50, sans en faire un style prédominant. Néanmoins, bon nombre de compositeurs de musique de film sont issus d'une formation jazz. On notera tout de même des grandes figures telles que Miles Davis (1926-1991), Shafi Hadi (1929-), Charles Mingus (1922-1979), Duke Ellington (1899-1974), ou Martial Solal (1927-)...

Le jazz a particulièrement intéressé les cinéastes de la nouvelle vague en France, désireux de s'éloigner du pompeux orchestre pour rejoindre ce mouvement musical contestataire afro-américain. L'usage du jazz chez Louis Malle et Jean-Luc Godard semble donner une dimension documentaire³⁵ à leurs films, lançant une dynamique à l'encontre de l'orchestre et en faveur des musiques actuelles au cinéma. L'instrumentation du jazz des années 50 diffère énormément de celle d'un orchestre symphonique. On y trouve le piano, la trompette (avec une sourdine Harmon le plus souvent), la contrebasse jouée en *pizzicato* ou en *slap*, une batterie avec la fameuse cymbale charleston, le saxophone, ou encore le trombone. Il s'agit d'un petit effectif musical, intimiste, qui laisse place à de nombreux passages solistes pour chaque instrument.

Fig. 7 – The Benny Goodman Orchestra & Gene Krupa (battereur) en 1937. DR.



³⁵ ALLIMANE Séverine, « *La Nouvelle Vague a-t-elle changé quelque chose à la musique de cinéma ?* », 1895, Mille huit cent quatre-vingt-quinze [en ligne]. 2008, mis en ligne le 28 novembre 2007. Disponible sur : <http://1895.revues.org/4065> [page consultée le 28/11/2016]

Il y a, dans la nouvelle vague, une recherche de sonorités nouvelles, tout droit débarquées des États-Unis, où elles sont pourtant ignorées. Cette musique jazz a besoin de temps pour se développer, s'improviser, se mettre en œuvre. C'est dans les nombreuses scènes d'errances présentes tout particulièrement dans le cinéma de la nouvelle vague, que ce style musical trouve parfaitement sa place. On pensera bien évidemment à Miles Davis pour *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) de Louis Malle, ou Martial Solal pour *À bout de souffle* (1960) de Jean Luc Godard.

B. La musique populaire et la chanson à l'assaut de la musique de film

C'est suivant les modes musicales populaires que le cinéma s'approprié tel ou tel genre nouveau pour mettre en musique un film. Il s'agit ici d'une instrumentation tout à fait différente : voix, guitares, basse, batterie, et sons électroniques. Qu'il s'agisse de la pop, du funk, du rock ou de la soul, chaque genre s'invite au cinéma par le biais d'un public déjà conquis d'avance. Se multiplient alors les bandes originales à but lucratif, évinçant petit à petit la musique réellement originale. En effet, les titres de musiques actuelles sont généralement déjà existant avant la sortie du film et font déjà partie de la pop culture des spectateurs. Et si tel n'est pas le cas, le film sert de tremplin commercial à un single. La chanson a d'ailleurs poussé plusieurs réalisateurs à se débarrasser de leur acolyte compositeur pour laisser la place à un auteur-compositeur de chansons. Harry Nilsson (1941-1994), chanteur, prend la place de David Raksin (1912-2004) et Ernest Gold (1921-1999) pourtant habitués à travailler avec Preminger, sur *Skidoo* (1968), alors qu'Alfred Hitchcock se détache de Bernard Herrmann pour *Le Rideau Déchiré* (1966) au profit de John Addison (1920-1998), jugé plus moderne. La chanson s'installe et propose ses compilations, comme dans *American Graffiti* de George Lucas en 1973, où les Beach boys, The Platters ou Chuck Berry entre autres, prennent la place de la musique originale. Les compositeurs de musique de film rivalisent en changeant leurs orchestrations pour des partitions plus « rock », plus actuelles. On citera la musique de la série télévisée *Mission Impossible*, composée par Lalo Schifrin (1932-) en 1966, mettant ainsi de côté l'orchestre traditionnel au profit de la guitare électrique, du djembe, du vibraphone, de la batterie, du piano, des trompettes avec une sourdine Harmon, de la basse et contrebasse...

Depuis les années 90, et aujourd'hui encore, des films s'octroient une chanson au générique, en plus d'une bande originale, pour attirer un public déjà fan de l'interprète. Dans

ce cas, la chanson se veut très souvent comme le prolongement de la bande originale dans une version plus « actuelle ». Il est fréquent que le compositeur de la musique du film lui-même soit à l'origine de cette chanson, c'est le cas de James Horner pour *Titanic* (« explosant » la carrière de Céline Dion) ou dans *Avatar*, par exemple. C'est également sans compter les comédies musicales, tels que *Singin' in the Rain* (1952) de Stanley Donen sur des musiques de Nacio Herb Brown (1896-1964), *Grease* (1978) de Randal Kleiser sur une musique de Jim Jacobs (1942-) et Warren Casey (1935-1988), ou encore *Les Demoiselles de Rocheford* de Jacques Demy en 1967, avec les musiques de Michel Legrand (1932-), que l'orchestre traditionnel passe progressivement « à la trappe ».

III. L'influence des technologies : nouveaux outils-acteurs

L'orchestre symphonique n'est aujourd'hui plus seul, il est soutenu par une quantité de samples³⁶ virtuels et de synthétiseurs, afin d'augmenter sa profondeur, sa rondeur, de lui donner plus de puissance, sans pour autant augmenter le nombre d'instrumentistes. C'est aussi parfois un moyen de cacher des lacunes d'écriture ou d'orchestration à cause d'un cruel manque de temps provoqué par les productions exigeantes.

Les bois sont morts. Abandonnés. Ce sont les cordes, et derrière elles les cuivres qui portent la musique de film. Sans oublier les percussions, très souvent placées devant le reste et générant un « brouhaha rythmé » à l'image. Ceci est notamment dû au fait que la mélodie est également écartée de la musique de film, souvent pour ne pas accrocher le spectateur au risque de le perdre. Les bois étant des instruments sensibles, particulièrement épurés et dédiés à la mélodie, sans cette dernière, ils deviennent immédiatement moins usités.

La demande des productions pousse également à supprimer le musicien interprète pour le remplacer par l'ordinateur qui produit des sons aujourd'hui satisfaisants sans l'inconvénient d'un enregistrement et le salaire du musicien. L'outil technologique devient un acteur de la musique de film, et désire remplacer l'orchestre symphonique par une forme similaire mais

³⁶ Un sample est un échantillon sonore issu d'un instrument réel préenregistré, mais manipulé par informatique afin de l'utiliser dans des compositions ultérieures.

biaisée. Les américains appellent cet orchestre virtuel le « fake orchestra » qui pourrait se traduire par « l'orchestre contrefait », comme s'il ne devait jamais remplacer un véritable orchestre. Et pourtant, lorsque les sessions d'enregistrement sont jugées trop chères, il vient au secours de la production, voir évince complètement l'orchestre comme c'est le cas actuellement dans la publicité et de nombreuses séries télévisuelles. Laurent Perez Del Mar souligne cette tendance à la virtualisation en mettant en cause la mauvaise budgétisation de la production musicale au cinéma, sans pour autant croire que ces machines remplaceront un jour l'orchestre.³⁷ Par ailleurs, Marc Marder souligne avec sagacité que la machine ne sera jamais en mesure de respirer, de créer un échange comme avec un musicien, de laisser toutes ces imperfections qui donnent à la musique sa richesse³⁸. Et finalement, Jonathan Grimbart-Barré souligne l'absurdité de cet usage d'instruments virtuels à outrance : non seulement les instruments virtuels ne sont pas maniables et enferment le compositeur dans un processus de création limité, mais en plus, le temps passé à programmer des samples pour essayer de les faire sonner, qui plus est des samples très onéreux, est définitivement moins intéressant qu'une session d'enregistrement partagée³⁹.

D'un autre côté, l'affluence de ces technologies peut également détourner la ligne stagnante d'évolution de l'orchestre symphonique. Selon certains⁴⁰ compositeurs, l'orchestre n'évolue plus aujourd'hui.

« (...) Il faut savoir que l'orchestre symphonique n'évolue plus aujourd'hui. Il a évolué jusqu'à Stravinsky, Messiaen, Bartók, puis encore sous l'impulsion de

³⁷ Interview de Laurent Perez Del Mar réalisé dans le cadre du mémoire, compositeur de musique de film, membre de l'académie des Césars. Par Valentin Simonelli, le 16/02/2017.

³⁸ Interview de Marc Marder réalisé dans le cadre du mémoire, compositeur américain de musique de film et de concert plusieurs fois nommé et récompensé, contrebassiste célèbre sous la direction de Léonard Bernstein à l'Orchestre National de France dans les années 80. Et compositeur attitré de Rithy Panh dont il a mis en musique 21 films. Par Valentin Simonelli, le 27/02/2017.

³⁹ Interview de Jonathan Grimbart-Barré réalisé dans le cadre du mémoire, fondateur du Scoring Orchestra, orchestre de studio en région parisienne. Par Valentin Simonelli, le 08/03/2017.

⁴⁰ Selon Jean-Claude Eloy. Sur industrie-culturelle.fr. Revue universitaire francophone sur les industries culturelles, créatives et numériques. *L'orchestre virtuel et la musique de film. Entretien avec le compositeur Jean-Claude Eloy par Jean-Baptiste Favory*. 2015. Disponible sur <http://industrie-culturelle.fr/industrie-culturelle/orchestre-virtuel-musique-film-entretien-jean-baptiste-favory-jean-claude-eloy/> [dernière consultation janvier 2017]

Stockhausen, Boulez, Xenakis, Berio, Nono... De nos jours, vu les grandes difficultés pour monter des œuvres avec de nouvelles configurations, de nombreux jeunes compositeurs se contentent de créer des œuvres pour un orchestre configuré classiquement, sans chercher à modifier les instruments, à en introduire de nouveaux, à modifier leur positionnement dans l'espace, ni à employer plusieurs chefs d'orchestre par exemple. Par expérience, je sais que demander quatre piccolos dans un orchestre, c'est comme demander la lune ! »

Jean-Claude Eloy

Et pourtant, il semble de ne pas cesser d'évoluer, « tel un phénix, il renaît de ses cendres » et à chaque renaissance il est à nouveau différent, « il existe une multitude de façons de se servir de cet instrument », et des orchestrations que l'on pensait appartenir au passé, reviennent en force des dizaines d'années plus tard, sous une autre forme.⁴¹ Lionel Pons cite avec intelligence Camille Saint-Saëns : lorsqu'on lui demandait ce qu'allait devenir la musique française, il répondait « La musique française va devenir ce que le prochain musicien de génie voudra qu'elle devienne ». C'est donc au compositeur d'oser changer l'orchestre pour le porter vers une nouvelle forme.

Ainsi, l'orchestre virtuel permet rapidement de modifier l'orchestre symphonique dit « classique » pour tester de nouvelles configurations, de nouvelles instrumentations, qui demanderaient inéluctablement un surcoût, inutile selon les productions. Néanmoins, l'orchestre virtuel ne serait pas un remplaçant de l'orchestre réel, mais plutôt un prolongement où son intérêt serait justement de ne pas lui ressembler, mais de proposer autre chose.

⁴¹ Interview de Lionel Pons réalisé dans le cadre du mémoire, docteur en musique et sciences de la musique, enseignant à l'Université d'Aix-Marseille, et professeur d'analyse et d'histoire de la musique au CNRR de Marseille. Par Valentin Simonelli, le 14/02/2017, au CNRR de Marseille.

CONCLUSION

Malgré les prédictions à répétition de la mort de l'orchestre, l'orchestre symphonique a toujours su se réinventer pour rester une constante de la musique de film. Il reste un ensemble dont la richesse des timbres, la diversité, et l'ambitus sont les plus importants, avec lequel il est possible de générer des ambiances infinies et originales. Il perdure également une coutume classique et historique, du fait qu'il ait imposé ses spécificités instrumentales à l'aube du cinéma. L'orchestration permet les plus folles sonorités quand une alliance avec des synthétiseurs et des samples permet un élargissement considérable de ses possibilités, sans compter sur les manipulations timbriques et spectrales des suites de son enregistrement. La recrudescence des bandes originales très thématiques, usant de tous les atouts de l'orchestre, est une preuve de renaissance de la bande originale symphonique, avec notamment des anciens assidus comme Alexandre Desplat, Thomas Newman ou Alan Silvestri, et quelques espoirs comme Michael Giacchino en tête de file aux Etats-Unis, ou encore Laurent Perez Del Mar en France. L'orchestre a prouvé sa capacité à s'adapter, et bien qu'il soit impossible d'en cerner la fin de vie, il est certain qu'il remplira régulièrement les salles de concerts comme les salles obscures.

Le compositeur de musique de film est presque systématiquement, depuis l'avènement de l'informatique, derrière un clavier, de la même manière que l'étaient les pianistes improvisateurs à l'aube du cinéma. Le piano virtuel permet désormais, à la façon d'un orgue de cinéma, de faire entendre une richesse sonore orchestrale presque infinie. Et aujourd'hui, de nouveau comme dans les années 20, l'orchestre symphonique reprend de l'ampleur et revient sur le devant de la fosse avec ses grandes mélodies. Un cycle semble se répéter. Il est soutenu par des programmes d'aide à la création musicale, par des sessions d'enregistrements partagées à coûts réduits, par des cursus de musiciens et de compositeurs de musiques de films autrefois inexistantes, sans parler de la multiplication des ciné-concerts de musiques de film avec orchestre au complet... Un renouveau donc, qui laisse encore beaucoup d'espoir pour une longue vie de l'orchestre symphonique dans le milieu du cinéma.

ANNEXES

Table des illustrations

Figure 1 - Répartition des pupitres de l'orchestre symphonique dans l'espace. Droits réservés.

Page 12.

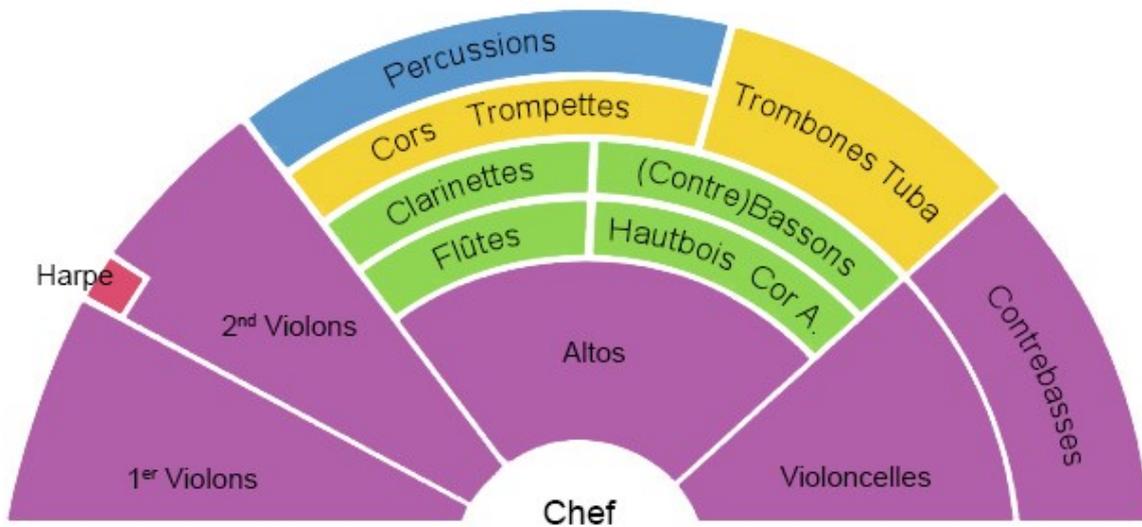


Schéma modifié par Valentin Simonelli sur la base du schéma du site de l'Orchestre Symphonique de Montréal, disponible en ligne : <http://www.osm.ca/fr/musiciens/> [dernière consultation en janvier 2017].

Figure 2 - Instrumentation de l'orchestre symphonique du XVIII^{ème} au XX^{ème} siècle. Droits réservés. Page 14.

	DU CLASSIQUE AU ROMANTIQUE		PERIODE POST- ROMANTIQUE	AVENEMENT DE LA MUSIQUE DE FILM
	1720 - 1820	1820 - 1900	1900 - 1950	1908 - 2000
Piccolo	-	1	1	1
Flûte	2	2	2 à 4	2 à 4
Flûte en sol	-	-	1	1 à 2
Hautbois	2	2	2 à 4	2 à 4
Cor anglais	-	1	1	0 à 1
Clarinette	0 à 2	2	3	3 ou 4
Clarinette basse	-	1	1	1 ou 2
Basson	2	2 à 4	3 à 4	2 à 4
Contrebasson	-	1	1 ou 2	1 ou 2
Saxophone	-	-	très rarement	habituel mais irrégulier
Cor	2 à 4	4	4 à 8	6 à 12
Trompette	2	2 ou 3	4 à 6	4 à 8
Cornet à pistons	-	2	-	-
Trombone	-	3	3 à 5	4 à 6
Tuba	-	1 ou 2	1 ou 2	1 ou 2
Harpe	-	1 ou 2	1 ou 2	0 à 2
Timbales	2 à 3	3 à 4	4 à 5 (1 à 2 musiciens)	8 à 10 (2 musiciens)
Percussions diverses	triangle	+ tambour, castagnettes, caisse claire, cloches, glockenspiel...	+ célesta, xylophone, enclume, cloches tubulaires, guïro, grosse caisse, rivières, wood- block...	+ maracas, vibraphone, wood-block, temple- block, rivières, cymbales piatti, Gran Cassa...
Cordes	24	48	68 à 72	68 à 80+
Nb. de musiciens (maximum approx.)	42	84	124	140

Tableau complété par Valentin Simonelli à partir des travaux de Paul Pittion, et des pages d'instrumentation des partitions suivantes :

Georg Friedrich Haendel, *Water Music*, 1736
 Joseph Haydn, *Symphonie N°35*, 1767
 Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphonie N°41*, 1788
 Ludwig van Beethoven, *9^{ème} Symphonie*, 1824
 Hector Berlioz, *Symphonie Fantastique*, 1830
 Franz Liszt, *Mazeppa*, 1851
 Nicolai Rimski-Korsakov, *Capriccio Espagnol*, 1887
 Paul Dukas, *L'Apprenti Sorcier*, 1897

Richard Strauss, *Sinfonia Domestica*, 1902
 Gustav Mahler, *6^{ème} Symphonie*, 1906
 Maurice Ravel, *Daphnis et Chloé*, 1912
 Claude Debussy, *Jeux*, 1913
 Igor Stravinsky, *The Rite of Spring*, 1913
 Edgar Varèse, *Amériques*, 1928
 Olivier Messiaen, *Turangalila-Symphonie*, 1948

Figure 3 – Photographie d’Erich Korngold en train de diriger une session d’enregistrement avec l’orchestre de la Warner Bros. Droits réservés. Page 23.



Figure 4 – Détail d’une coupe attique montrant un garçon jouant de l’aulos 460 av. J.-C., musée du Louvre. Droits réservés. Page 32.



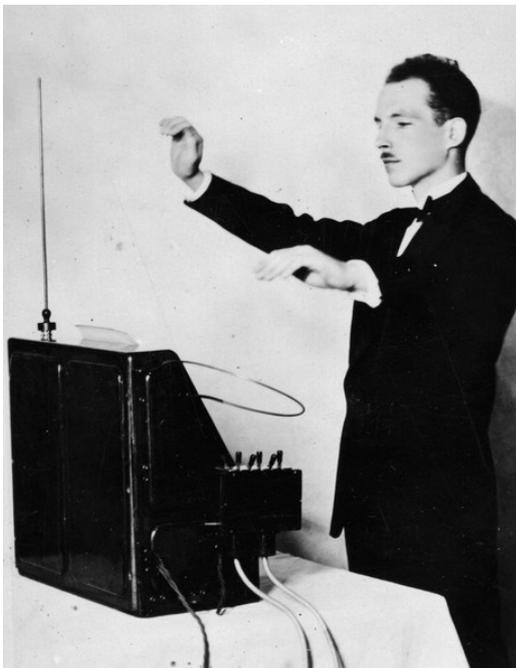
Musée du Louvre, département *Antiquités Grecques, Etrusques et Romaines*, Sully, rez-de-chaussée, chambre 43, casier 24. Photographie certifiée dans le domaine public.

Figure 5 – Miklos Rozsa portant un cornu et une bucina accompagné de Hugues Gray portant une cornemuse lors du tournage de *Quo Vadis* en 1951. Droits réservés. Page 32.



D'après Rozsa 1982a, p.146.

Figure 6 - Lev Sergueïevitch Termen, dit Léon Thérémin, jouant de son propre instrument en 1927 lors d'une démonstration. Il rêvait d'ailleurs que ce dernier remplace l'orchestre. Droits réservés. Page 34.



Photographie, 1927.

Hulton Archive. Photographie, 1931

Figure 7 – Le Benny Goodman Orchestra & Gene Krupa (battereur) en 1937. Droits réservés.

Page 38.



Photographie, 1937.

REFERENCES

Bibliographie

- AYACHE George. *Le cinéma italien appassionato – L'âge d'or de Cinecittà*. Monaco, Éditions du Rocher. 2016. 306 p.
- BERLIOZ, Hector. *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration moderne*. Henry Lemoine, 1860, 314 p.
- BERTHOMIEU Pierre. *La Musique de Film*. Klincksieck, 8 Mars 2004, 226 p.
- BLANCHARD Gérard. *Images et musiques de films*. Collection Communication et langages, volume 44, numéro 1. Paris, Éditions Mensuel Cinéma, 1979. p. 80
- BRIBITZE-STULL Matthew. *Understanding the Leitmotif, from Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge, Cambridge University Press, Mai 2015. 356 p.
- CARAYOL Cécile. *Une musique pour l'image – vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*. Rennes, Presses Universitaires Rennes II, 2012. 322 p.
- CHARBONNIER Georges. *Entretiens avec Edgar Varèse*. Paris, Édition Belfond, 1970.
- CHION Michel, *L'Audio-vision – Son et image au cinéma*, Coll. Cinéma, Paris, Armand Colin, (réédité en 2005), 1990. 186 p.
- CHION Michel, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995. 475 p.
- COIGNARD, Maurice. *La Musique et L'Image : Composition et Orchestration*. Editions Max Eschig Paris, 1994
- COOKE Mervyn. *A History of Film Music*. Cambridge, Cambridge University Press, Janvier 2013. 586 p.
- DRABKIN William, *New Grove Dictionary of Music*, London 1995, vol.12
- H. SADOFF Ronald. *The role of the music editor and the 'temp track' as blueprint for the score source music, and source music of films*. Cambridge, Cambridge University Press. Volume 25, Issue 2. 2006.
- HURON David. *Sweet Anticipation : Music and the Psychology of Expectation*. Cambridge, MA : MIT Press, 2006. 462 p.
- KARLIN, Fred. *On the Track : A Guide to Contemporary Film Scoring*. Routledge, 22 Janvier 2004. 560 p.

- KENNEDY Michael, *The Concise Oxford Dictionary of Music*, Oxford, 1987
- LAVIGNAC, Albert. *La Musique et les Musiciens*. Librairie Delagrave Paris, 1938. 600 p.
- LISSA Zofia. *Wybor pism estetycznych*. Varsovie, Universitas, réédité 2008. 314 p.
- MOUPELLIC Gilles, *La musique de film*, Paris, Cahier du Cinéma, 2003. 96 p.
- NACACHE Jacqueline & BOURGET Jean-Loup. *Le Classicisme Hollywoodien*. Presses Universitaires de Rennes, Collection Le Spectaculaire. 2009.
- PORCILE François. *Maurice Jaubert, musicien populaire ou maudit ?* Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1971.
- RONA, Jeff. *The Reel World Scoring for Pictures : A Practical Guide to the Art, Technology, and Business of Composing for Film, TV, and Video*. 2^{de} éd. Hal Leonard Books New York, 2009. 328 p.
- SOJCHER Frédéric, BINH Nguyen Trong, MOURE José, *Cinéma et musique : accords parfaits - Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, Caméras Subjectives, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2014. 208 p.
- ZANELLI Dario & FELLINI Federico. *Fellini Satyricon*. Londres, Ballantine. 1979.

Filmographie

- 1492 : Conquest of Paradise* (1492 : Christophe Colomb), Ridley SCOTT, VANGELIS, 1992.
- 2001 : A Space Odyssey* (2001, l'Odysée de l'Espace), Stanley KUBRICK, 1968.
- A Bout de Souffle*, Jean-Luc GODARD, Martial Solal, 1960.
- A Clockwork Orange* (Orange mécanique), Stanley KUBRICK, Wendy CARLOS, 1971.
- Alexandre le Bienheureux*, Yves ROBERT, Vladimir COSMA, 1968.
- Alien*, Ridley SCOTT, Jerry GOLDSMITH, 1979.
- Amadeus*, Miloš FORMAN, 1984.
- American Graffiti*, George LUCAS, 1973.
- Apocalypse Now*, Francis FORD COPPOLA, 1979.

Ascenseur pour l'Echafaud, Louis MALLE, Miles DAVIS, 1956.

Assault on Precinct 13 (Assaut), John CARPENTER, 1976.

Avatar, James CAMERON, James HORNER, 2009.

Black Sails, [série], Jonathan E. STEINBERG et Robert LEVINE, Bear MCCREARY, 2014.

Blade Runner, Ridley SCOTT, VANGELIS, 1982.

Braveheart, Mel GIBSON, James HORNER, 1995.

Bride of Frankenstein (La Fiancée de Frankenstein), James WHALE, Franz WAXMAN, 1935.

C'era una volta il West (Il était une fois dans l'Ouest), Sergio LEONE, Ennio MORRICONE, 1968.

Chariots of Fire (Les Chariots de feu), Hugh HUDSON, VANGELIS, 1981.

Cleopatra, Joseph L. MANKIEWICZ, Alex NORTH, 1963.

Clown et ses Chiens (*Pantomimes Lumineuses*), Emile REYNAUD, Gaston PAULIN, 1892.

De Battre mon Cœur s'est Arrêté, Jacques AUDIARD, Alexandre DESPLAT, 2005.

Dr Who [série], Sydney NEWMAN et Donald WILSON, Ron GRAINER et Delia DERBYSHIRE, 1963.

Dracula, Francis FORD COPPOLA, Wojciech KILAR, 1992.

Elephant Man, David LYNCH, John MORRIS, 1980.

Fellini Satyricon, Federico FELLINI, Nino ROTA, 1969.

Forbidden Planet (Planète interdite), Fred MCLEOD WILCOX, Louis et Bebe BARRON, 1956.

Gandhi, Richard ATTENBOROUGH, Ravi Shankar, 1982.

Gladiator, Ridley SCOTT, Hans ZIMMER, 2000.

Grand Budapest Hotel, Wes ANDERSON, Alexandre DESPLAT, 2013.

Grease, Randal KLEISER, Jin JACOBS et Warren CASEY, 1978.

Halloween, John CARPENTER, 1978.

Inception, Christopher NOLAN, Hans ZIMMER, 2010.

Il Buono, Il Brutto, Il Cattico (Le Bon, la Brute et le Truand), Sergio LEONE, Ennio MORRICONE, 1966.

Il Mondo di Notte Numero 3 (Le monde de nuit numéro trois), Gianni PROIA, Riz ORTOLANI, 1964.

Jaws (Les Dents de la Mer), Steven SPIELBERG, John WILLIAMS, 1975.

Journey to the Center of the Earth (Voyage au centre de la Terre), Henry LEVIN, Bernard HERRMANN, 1959.

L'Assassinat du Duc de Guise, André CAMLETTES, Camilles SAINT-SAENS, 1908.

L'Hippocampe, ou « Cheval Marin », Jean PAINLEVE, Darius MILHAUD, 1934.

La Grande Vadrouille, Gérard OURY, George AURIC, 1966.

La Roue, Abel GANCE, Arthur HONEGGER, 1923.

La Tortue Rouge, Michael DUDOK DE WIT, Laurent PEREZ DEL MAR, 2016.

Le Chat, Pierre GRANIER-DEFERRE, Philippe SARDE, 1971.

Le Cinquième Element, Luc BESSON, Eric SERRA, 1997.

Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain, Jean-Pierre JEUNET, Yann TIERSSEN, 2001.

Le Grand Blond avec une Chaussure Noire, Yves ROBERT, Vladimir COSMA, 1972.

Les Choristes, Christophe BARRATIER, Bruno COULAIS, 2004.

Les Demoiselles de Rochefort, Jacques DEMY, Michel LEGRAND, 1967.

Maurice, James IVORY, Richard ROBBINS, 1987.

Microcosmos : Le Peuple de l'Herbe, Claude NURIDSANY et Marie PERENNOU, Bruno COULAIS, 1996.

Midnight Express, Alan PARKER, Giorgio MORODER, 1970.

Mission : Impossible [série], Bruce GELLER, Lalo Schifrin, 1966-1973.

Morte a Venice (Mort à Venise), Luchino VISCONTI, 1971.

New York 1997, John CARPENTER, 1981.

Odná (Seule), Leonid TRAUBERG et Grigori KOZINTSEV, 1931.

Otto e Mezzo (Huit et demi / 8 ½), Federico FELLINI, Nino ROTA, 1963.

Pauvre Pierrot (Pantomimes Lumineuses), Emile REYNAUD, Gaston PAULIN, 1892.

Philadelphia, Jonathan DEMME, Howard SHORE, 1993.

Platoon, Olivier STONE, George DELERUE, 1986.

Polisse, Maïwenn LE BESCO, Stephen WARBECK, 2011.

Psycho (Psychose), Alfred HITCHCOCK, Bernard HERRMANN, 1960.

Quo Vadis, Mervyn LEROY, Miklós ROZSA, 1951.

Shaolin, Benny CHAN, Nicolas ERRERA, 2011.

Sherlock Holmes, Guy RITCHIE, Hans ZIMMER, 2009.

Silly Symphonies [série], Walt DISNEY, Carl W. STALLING, 1929-1939.

Singin' in the Rain, Stanley DONEN et Gene KELLY, Nacio HERB BROWN, 1952.

Skidoo, Otto PREMINGER, Harry Nilsson, 1968.

Solaris, Andreï TARKOVSKI, Edouard Artemiev, 1972

Spartacus, Stanley KUBRICK, Alex NORTH, 1960.

Spellbound (La Maison du Docteur Edwardes), Alfred HITCHCOCK, Miklos ROZSA, 1945.

Star Trek, Gene RODDENBERRY, Alexander COURAGE, 1966-1969.

Star Wars (La Guerre des Etoiles), George LUCAS, John WILLIAMS, 1977.

The Big Lebowski, Joel COEN, Carter BURWELL, 1998.

The Day the Earth Stood Still (Le Jour où la Terre d'arrêta), Robert WISE, Bernard HERRMANN, 1951.

The Fall of the Roman Empire, Anthony MANN, Dimitri TIOMKIN, 1964.

The Jazz Singer (Le Chanteur de Jazz), Alan CROSLAND, 1927.

The Shining (Shining), Stanley KUBRICK, Wendy CARLOS, 1980.

The Sugarland Express (Sugarland Express), Steven SPIELBERG, John WILLIAMS, 1974.

The Thing (La Chose), John CARPENTER, Ennio Morricone, 1982.

The Thing from Another World (La Chose d'un autre monde), Christian NYBY, Dimitri TIOMKIN, 1951.

Titanic, James CAMERON, James HORNER, 1997.

Torn Curtain (Le Rideau Déchiré), Alfred HITCHCOCK, John ADDISON, 1966.

Tron, Steven LISBERGER, Wendy CARLOS, 1982.

Troy (Troie), Wolfgang PETERSEN, James HORNER, 2004.

Un Bon Bock (*Pantomimes Lumineuses*), Emile REYNAUD, Gaston PAULIN, 1892.

Volte/Face, John WOO, John Powell, 1997.

Zarafa, Rémi BEZANCON & Jean Christophe LIE, Laurent PEREZ DEL MAR, 2012.

Netographie

1895 Mille huit cent quatre-vingt-quinze. *Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*. S.d. (revue créée en 1984). Disponible sur <https://1895.revues.org/> [dernière consultation février 2017]

CINEZIK.ORG. *Magazine en ligne dédié aux bandes originales de films*. 2005. Disponible sur www.cinezik.org [dernière consultation février 2017]

IMDB. *Base de donnée en ligne sur le cinéma mondial, la télévision et les jeux vidéo*. 1990. Disponible sur <http://www.imdb.com/> [dernière consultation février 2017]

INDUSTRIE-CULTURELLE.FR. *Revue universitaire francophone sur les industries culturelles, créatives et numériques*. Disponible sur <http://industrie-culturelle.fr> [dernière consultation janvier 2017]

MEFRA.REVUES.ORG. *Mélanges de l'Ecole française de Rome*. Disponible sur <https://mefra.revues.org> [dernière consultation en janvier 2017]

Interviews

Dans le cadre du mémoire, plusieurs professionnels présents dans le domaine de la musique de film ont été sollicités pour répondre à des questions sur le sujet de l'orchestre en musique de film, ses déclins et ses renaissances :

Lionel Pons, docteur en musique et sciences de la musique, enseignant à l'Université d'Aix-Marseille, et professeur d'analyse et d'histoire de la musique au CNRR de Marseille.

Laurent Perez Del Mar, compositeur français de musique de film, plusieurs fois nominé, membre de l'académie des césars depuis 2014.

Marc Marder, compositeur américain de musique de film et de concert plusieurs fois nominé et récompensé, contrebassiste célèbre sous la direction de Léonard Bernstein à l'Orchestre National de France dans les années 80. Et compositeur attitré de Rithy Panh dont il a mis en musique 21 de ses films.

Nathaniel Mechaly, compositeur français de musique de film, violoncelliste médaillé d'or, présent aussi bien à la télévision dès 1996 qu'au cinéma à partir de 2004.

Jonathan Grimbart-Barré, compositeur, violoncelliste et directeur/fondateur de la société « Scoring Productions » (société de production musicale, de supervision musicale et d'enregistrement/management d'orchestre).



RÉSUMÉ

Les compositeurs de musique pour l'image savent rechercher de nouvelles couleurs mais reviennent toujours à un socle solide : l'orchestre symphonique. Il est alors intéressant de présenter sous la forme la plus condensée, l'histoire et les notions précises qui ont forgées l'orchestre au cinéma afin de savoir s'il est toujours d'actualité aujourd'hui d'en faire l'instrument principal de la musique de film.

Mots-clés : orchestre symphonique, orchestration, instrumentation, musique de film, bande originale, instrument, instrument virtuel.

ABSTRACT

Film composers know how to find new musical colours, but they always come back to a solid base: the symphonic orchestra. It is interesting to present briefly, the history and the basic concepts which forged the orchestra in cinema, in order to answer a question: is the symphonic orchestra still relevant today to write film music?

Keywords : symphonic orchestra, orchestration, instrumentation, film music, soundtrack, instrument, virtual instrument.

