

Arthur RENO

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)
Parcours Métiers de la musique à l'image

Mémoire de Master Cinéma & Audiovisuel

**L'émergence du superviseur musical,
symbole d'une évolution de la bande
originale en France.**

Année 2019-2020

Directeur du mémoire : **Antoine GONOT**

Aix-Marseille Université

Arthur RENO

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)
Parcours Métiers de la musique à l'image

Mémoire de Master Cinéma & Audiovisuel

**L'émergence du superviseur musical,
symbole d'une évolution de la bande
originale en France.**

Année 2019-2020

Directeur du mémoire : **Antoine GONOT**

Aix-Marseille Université

L'émergence du superviseur musical, symbole d'une évolution de la bande originale en France.

Résumé :

A travers l'émergence de la profession de superviseur musical, nous étudierons les récents changements dans la manière de penser et de mettre en place la bande originale dans le cinéma français.

Mots clefs :

Supervision musicale ; superviseur musical ; synchronisation ; musique à l'image ; musique originale ; musique préexistante ; bande originale ; cinéma ; évolution de la musique de film ; catalogue ; édition musicale ; maisons de disque ; majors.

Remerciements :

**Martine QUISSOLA,
Jean-Marc RENO,
Matthieu PAYET,
Raphaëlle DANNUS,
Renaud BARBIER,
Martin CARAUX,
Emma JAULIN,
Antoine GONOT,
Florence TILDACH,
Isabelle RENUCCI**

Introduction

« La turbulence et l'extrême diversité du cinéma français récent dans son approche de la musique se reflètent dans deux approches contrastées, l'une consacrée aux partitions originales, l'autre aux chansons préexistantes. »¹

Cette citation, tirée de l'essai *Musiques de film, nouveaux enjeux* témoigne de l'évolution qu'a récemment connu la bande originale en France. Les raisons de ces changements sont nombreuses. Si elles concernent d'abord la musique elle-même - son esthétique, son rapport à l'image et à la narration – elles sont également liées à une réorganisation structurelle du marché de la musique à l'image. En effet, des changements dans la manière de produire dans le cinéma - et plus globalement dans l'audiovisuel, souvent inspirés par le modèle américain, ont fait émerger de nouveaux acteurs. Et c'est dans la branche de la post-production, qui comprend la partie musicale d'un film, que les mutations ont été les plus importantes en France ces dernières années. Dans le domaine de la musique à l'image, est apparu un nouvel acteur dont le rôle à l'interface des différents protagonistes témoigne de la réorganisation de ce milieu : le superviseur musical.

S'il commence à prendre une place importante chez les professionnels et tend à devenir un acteur incontournable dans le milieu de la musique à l'image, le superviseur musical reste pour l'heure peu ou mal connu du grand public. Qualifié de "décathlonien"² par Pascal Mayer, superviseur musical et créateur de Noodle - une agence de supervision musicale parisienne, ce métier peut parfois être difficile à définir tant ses missions sont diverses. En effet, d'un projet à un autre, le rôle du superviseur peut varier.

Ce mémoire a ainsi comme première vocation d'étudier les contours de cette profession, et de définir son champ d'action. Si l'émergence de cet acteur semble à priori être la conséquence de profonds changements dans la manière de produire des œuvres audiovisuelles et de la réorganisation des différents acteurs de la musique à l'image, nous chercherons à savoir comment son développement a pu impacter la musique à l'image. Le superviseur musical a-t-il une influence sur l'esthétique de la musique de film ? Comment a-t-il fait évoluer la manière de penser et de mettre en place une bande originale ? Nous tenterons de répondre à de telles interrogations dans ce mémoire.

¹ BINH N-T., José MOURE, Séverine ABHERVE, *Musiques de film : nouveaux enjeux*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2014, p.6.

² Centre National du Cinéma et de l'image animée, « Le superviseur musical » [en ligne], page consultée le 13/12/2019, URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/le-superviseur-musical_902971

Avant d'aborder cette réflexion, il nous semble utile d'en préciser le cadre. Nous nous intéresserons plus particulièrement à l'influence de la supervision musicale dans le cinéma. D'une part, parce qu'il s'agit certainement du format audiovisuel le plus éclectique sur le plan musical avec la diversité des œuvres que l'on peut y rencontrer ; d'autre part le cinéma est un médium au sein duquel la musique joue un rôle essentiel dans la dimension narrative, participe de l'esthétique générale et confère son identité à l'œuvre audiovisuelle. Enfin, la production d'une œuvre cinématographique pouvant s'étaler sur plusieurs mois, les recherches musicales pourront être plus approfondies.

Nous entamerons notre travail de recherche en essayant de faire un état des lieux de la supervision musicale aujourd'hui en France. Ainsi, après avoir brièvement exposé l'histoire de cette profession, nous chercherons à définir ses différentes fonctions, son processus de travail et ses relations avec les différents partenaires et interlocuteurs. On ne trouve aujourd'hui que peu de littérature académique française faisant mention de la supervision musicale et des superviseurs musicaux. Cela est très certainement dû au manque de reconnaissance auquel fait encore face la profession aujourd'hui. Aussi dans cette première partie nous nous appuyerons sur des interviews données par des superviseurs musicaux à des médias ou sur des entretiens menés par nos propres soins auprès de ces professionnels. Nous nous intéresserons dans une seconde partie à l'état actuel du marché de la musique à l'image. Nous évoquerons les différentes ressources en matière d'offre de musique, étudierons la façon dont le marché et ses différents acteurs ont pu évoluer, puis nous considérerons certains aspects économiques liées à l'exploitation de musique à l'image. Dans un troisième axe, nous nous intéresserons plus spécifiquement à la musique originale et comment son rôle et sa place ont pu évoluer. En nous appuyant sur des écrits plus académiques, nous discuterons des rapports que peuvent entretenir musiques originales et additionnelles. Nous évoquerons ensuite la façon dont le métier de compositeur de musique de film et les processus de composition à l'image ont pu être impactés par de nouvelles manières de procéder à la mise en place d'une bande originale. Nous parlerons enfin de la place que peut prendre le superviseur musical par rapport à la musique originale et à ses compositeurs. Enfin, une quatrième et dernière partie consistera en une étude de cas. Nous analyserons ainsi une bande originale contemporaine : celle du film *Le grand bain* de Gilles Lellouche (2018). Cette partie, par son aspect plus concret, permettra de vérifier certaines idées exposées dans les trois premières parties plus théoriques. Nous nous pencherons sur des données telles que les proportions entre musiques originales et additionnelles, la fonction que ces deux types de musique, la façon dont elles interviennent à l'image ou encore la provenance des musiques additionnelles.

I) Le superviseur musical, nouvel élément d'un paysage en mutation

Nous nous efforcerons dans cette première partie de mettre en lumière la profession du superviseur musical : définir les contours de son métier, ses multiples fonctions, ce qu'il peut être en mesure d'apporter dans la mise en place d'une bande originale. Le superviseur musical étant intimement lié aux différents acteurs de la musique à l'image, nous nous intéresserons à ses différents partenaires.

A) Le superviseur musical, de sa genèse à aujourd'hui

Afin de mieux cerner le rôle que peut avoir le superviseur musical aujourd'hui en France, commençons par nous intéresser aux origines de la profession.

Si les fonctions principales qu'assument aujourd'hui les superviseurs musicaux ont toujours existé, la dénomination de « superviseur musical » n'est apparue qu'à la fin des années 1910 aux États-Unis. En 1917, la Cour Suprême des États-Unis met en place une nouvelle loi concernant l'exploitation musicale. Cette dernière prévoit que pour l'emploi à des fins commerciales de toute œuvre déposée au registre de L'ASCAP (*American Society of Composers, Authors and Publishers*), une rémunération devra être versée à ses ayants-droit. Ce changement dans la législation a eu un impact important sur le septième art. Muet à l'époque, le cinéma faisait alors abondamment appel à des musiques lors des projections. La question de l'obtention des droits de ces dernières devint centrale, ce qui eut pour conséquence la création d'une nouvelle profession, celle de superviseur musical.

Pendant de nombreuses années, le rôle du superviseur musical est resté cantonné à une partie administrative : il se contentait de valider ou non les choix musicaux des réalisateurs en fonction de leur faisabilité et de leur pertinence juridique.

C'est à partir des années soixante, et toujours aux États-Unis, que le travail pris en charge par les superviseurs musicaux s'est développé. Peu à peu, ses fonctions ont connu une extension significative qui l'a fait passer de simple valideur à un véritable acteur dans la responsabilité des choix en matière de musique de film. Les superviseurs musicaux ont pu ainsi prendre en charge le *spotting* (le choix des interventions musicales dans une œuvre audiovisuelle), le placement des *temp-tracks* (musiques utilisées temporairement lors du montage dans l'attente des musiques définitives, qu'il s'agisse de musiques originales ou additionnelles), la gestion du budget alloué à la musique, la recherche et la sélection de musiques additionnelles, ou de compositeurs pour la musique originale, la promotion de certaines œuvres musicales, l'organisation des sessions d'enregistrement ou encore les propositions sur la place de la musique au sein d'une production audiovisuelle.

Le développement de cette profession aux États-Unis a eu un impact sur les autres professionnels du milieu, notamment chez les compositeurs comme le souligne James Wierzbicki dans *Film music : a history*, son ouvrage sur la musique de film :

« Pourtant il semble clair que, dans certains cas de figure au moins, le superviseur musical, ayant un pouvoir de décision sur la pertinence dramatique d'une œuvre musicale spécifique voire d'une bande originale entière, a pris une part des responsabilités artistiques qui, au cours l'âge d'or de la musique de film [comprendre "de l'apogée du symphonisme hollywoodien"] appartenait presque entièrement au compositeur. »³

Si aujourd'hui la profession de superviseur musical fait partie intégrante de l'industrie cinématographique aux États-Unis où sa place semble être incontournable dans la production d'un film, on ne peut pas dire qu'il en soit de même en France où ce métier manque encore de reconnaissance.

Intéressons-nous donc au statut du superviseur musical en France. Ce corps de métier est apparu dans notre pays au début des années 2000. Plusieurs raisons expliquent l'arrivée des superviseurs musicaux, et notamment, un changement structurel dans la manière d'y produire le cinéma.

Culturellement, le cinéma français, à l'inverse de son homologue américain, a toujours préféré privilégier le tournage à la post-production. En conséquence, la musique qui entre le plus souvent en jeu au cours de la phase de post-production, souffre de ce choix, que ce soit à cause de budgets amoindris par les aléas du tournage ou du fait qu'elle doit s'adapter afin de s'insérer à un produit déjà fini. Il y a cependant aujourd'hui des changements dans la manière de procéder à la création d'un film et le rapport entre tournage et post-production tend à s'équilibrer. L'arrivée de nouveaux métiers eux aussi importés des États-Unis, comme celui de directeur de post-production en témoigne. Cette évolution a favorisé une place, ou plutôt un champ d'action pour les superviseurs musicaux.

Le développement des superviseurs peut aussi venir d'une nécessité devenue de plus en plus pressante alors que la musique dans le film français est devenue plus importante. En effet, l'arrivée du superviseur musical a permis de répondre au besoin de centraliser tout ce qui pouvait toucher à l'aspect musical d'un film, qu'il s'agisse de musique originale ou préexistante. Pascal Mayer dans une interview donnée à Sourdoreille résume cette idée de la manière suivante :

³ WIERZBICKI James, *Film Music: A History*, New York, Routledge, 2008, p.214. Notre traduction.

« Pour moi, l'intérêt de la supervision musicale, c'est de gérer l'intégralité de la musique pour le film, de l'artistique jusqu'au juridique, mais surtout d'avoir un seul interlocuteur qui va prendre en charge la musique. C'était trop morcelé [avant l'arrivée des superviseurs musicaux]. »⁴

Enfin, une donnée sur laquelle nous reviendrons plus en détail ultérieurement mais ayant eu une influence sur le développement des superviseurs musicaux en France est la complexification du marché de la musique à l'image. Ce secteur, a récemment connu une véritable expansion et a ainsi été témoin de l'apparition d'une multitude de nouveaux acteurs. L'obtention de musique est par conséquent devenue difficilement gérable par des personnes étrangères à ce milieu comme ce pouvait être le cas avant l'arrivée des superviseurs musicaux et alors que l'aspect musical d'un film était généralement assumé par des membres de la production.

En prenant en compte toutes ces données, une question se pose alors : peut-on aujourd'hui se passer des superviseurs musicaux ? Il n'y a pas de réponse arrêtée à cette question. Si aujourd'hui en France, la tendance est plutôt de faire appel à leurs services, chaque production a des besoins particuliers. Ainsi, la place de la musique dans une œuvre cinématographique sera la première donnée à prendre en considération : "Cela dépend vraiment de la place de la musique dans le film. Si la musique a une place importante cela devient quasiment automatique d'avoir un superviseur [musical]."⁵ confie Martin Caraux, superviseur musical chez Bande Originale.

Il existe cependant des cas de figure dans lesquels le passage par un superviseur musical est plus rare.

Ce peut d'abord être une question de budget. Bien que le coût du passage par un superviseur musical ne soit pas forcément synonyme de fluctuation financière importante (les superviseurs ont généralement des honoraires fixes, mais il peut aussi arriver que leurs tarifs correspondent à un pourcentage du budget musique d'une production), il est plus rare que de petites productions audiovisuelles fassent appel à ses services.

A l'inverse, les superviseurs musicaux ayant plutôt pour fonction de trouver des alternatives moins habituelles et souvent moins onéreuses, les producteurs ne feront généralement pas appel à eux pour travailler avec des compositeurs d'une grande notoriété ou pour obtenir les droits de tubes.

Si par exemple il n'y a que peu de titres de musique additionnelle à obtenir, c'est la production qui pourra prendre en charge ces démarches. Il arrive d'ailleurs que certaines boîtes de production emploient des superviseurs musicaux en interne.

Lorsqu'un réalisateur ou un producteur a une idée déjà précise de la musique à utiliser, l'intervention du superviseur dans son rôle de conseiller musical ne sera pas nécessaire. Il en

⁴ Sourdoreille, "Qu'est-ce que la supervision, Pascal Mayer ?" [En ligne], page consultée le 04/01/2020, URL : <http://sourdoreille.net/alors-jamy-quest-ce-donc-que-la-supervision-musicale-pascal-mayer/>

⁵ Entretien du 16/01/2020 avec Martin Caraux.

va généralement de même, dans le cas de tandems compositeurs-réalisateurs déjà bien en place.

Pour clore cette première sous-partie, dressons une sorte de bilan de la supervision musicale aujourd'hui en France. On trouve à cette heure une dizaine d'agences de supervision musicale indépendantes et presque toutes situées en région parisienne. Pour être pérennes, ces agences travaillent généralement sur une dizaine de projets de long-métrages chaque année. Le rapport entre l'offre et la demande de services de supervision à ce jour est tel qu'il n'y a pas vraiment de concurrence entre ces différentes sociétés. Les superviseurs musicaux œuvrent plutôt pour une meilleure reconnaissance de la profession et militent pour un recours plus fréquent à leurs services. Il n'existe pas actuellement de formation spécifique pour devenir superviseur musical. Aujourd'hui, parmi la dizaine de superviseurs musicaux indépendants on trouve des profils très variés et provenant d'horizons divers. La plupart d'entre eux ont toutefois eu, à des degrés différents, des expériences dans le milieu de l'industrie musicale.

B) Processus de travail

Nous avons déjà évoqué certains aspects de la supervision musicale à travers certaines de ses missions mais nous essaierons à présent de définir les contours de ce métier.

Il est important de commencer par préciser que les termes de superviseur musical en France et de *music supervisor* aux États-Unis ne renvoient aujourd'hui pas tout à fait aux mêmes métiers. Aux États-Unis, l'industrie du cinéma connaissant une organisation très spécialisée, chaque fonction y est presque rattachée à un poste. Ainsi, le *music supervisor* ne sera affecté qu'à la recherche de musiques additionnelles tandis que la musique originale et sa production sera prise en charge par le *score producer* et que des juristes pourront s'occuper des aspects juridiques et administratifs liés à la mise en place des bandes originales.

En France donc, le superviseur musical, par son statut d'interlocuteur unique peut potentiellement être en charge de l'intégralité de la musique d'un film, qu'elle soit originale, préexistante ou bien un mélange des deux. "Il fallait que quelqu'un centralise, coordonne, rationalise et fasse un suivi artistique"⁶ explique Pascal Mayer dans une interview diffusé par le CNC.

Commençons par nous intéresser à ce que peut faire le superviseur en matière de musique originale.

Lorsqu'on parle du superviseur musical comme personne responsable de la musique originale, on pourra aussi employer le terme de "producteur exécutif". Des échanges avec le réalisateur et les producteurs sur l'esthétique globale recherchée dans une œuvre cinématographique

⁶ Centre National du Cinéma et de l'image animée, « Le superviseur musical » [en ligne], art. cité.

peuvent correspondre à une première étape dans la démarche du producteur exécutif. Il pourra ainsi prendre part au débat et donner son point de vue sur ce que la musique peut apporter à l'univers mis en scène aussi bien au niveau esthétique que narratif. Le superviseur pourra ensuite être amené à trouver le compositeur dont les créations pourraient correspondre au projet qui se forme. Dans un entretien qu'il nous a donné, Martin Caraux explique qu'il proposera généralement, plusieurs compositeurs à un réalisateur qui lui en choisira un. Pendant la phase de création, le superviseur musical pourra avoir pour rôle de faciliter le dialogue entre les différentes parties : la production, le réalisateur et le compositeur. Ses discussions pourront porter autant sur le contenu artistique que sur des considérations et contraintes budgétaires, le superviseur musical étant responsable de l'enveloppe laissée par la production pour la musique du film.

Une fois les musiques originales ayant été approuvées par les différentes parties, le superviseur musical pourra être amené à prendre en charge leur production dans le cas où le compositeur ne s'autoproduirait pas. Il s'agira donc pour lui de trouver un studio et des musiciens, de négocier les conditions d'un contrat, d'organiser les éventuelles séances de répétition puis d'enregistrement et enfin de veiller au bon déroulement de la post-production musicale. Dans la démarche décrite, le superviseur participe avec chacun des partenaires au travail de création dès la conception du projet jusqu'à son aboutissement.

Penchons-nous maintenant sur le rôle du superviseur musical en ce qui concerne la musique additionnelle dans un film.

Tout comme pour la musique originale, le superviseur sera contraint par des impératifs budgétaires avec lesquels il devra composer. Après des discussions avec le réalisateur et la production sur le style des musiques additionnelles que l'on trouvera dans le film, sa principale mission sera de mener des recherches pour trouver les titres correspondant aux besoins musicaux du film. Le superviseur consacra la majeure partie de son temps à écouter puis sélectionner des musiques qu'il proposera ensuite au réalisateur et parfois au producteur. Ces derniers feront des choix parmi les sélections proposées. Viendra alors la phase dite de la *clearance*, phase durant laquelle le superviseur devra se charger d'acquérir les droits des musiques qui seront utilisées. L'acquisition de ces droits, soumise au code de la propriété intellectuelle, comportera un aspect juridique et un aspect commercial. D'abord, les créateurs des œuvres retenues devront donner leur accord pour l'utilisation de la musique au sein de l'œuvre audiovisuelle dans laquelle elle apparaîtra. Un contrat de cession de droits sera rédigé. Ensuite, les œuvres ayant - sauf exception, un coût certain, le superviseur devra acheter le droit de les utiliser ce qui impliquera des négociations concernant leur prix. Dans le cas où le réalisateur sait dès la conception du projet les musiques qu'il souhaite utiliser dans son œuvre, le superviseur peut alors se consacrer directement à la phase d'obtention des musiques.

Qu'il s'agisse de musique originale ou préexistante, le superviseur musical est amené à gérer un budget. Les producteurs n'ayant pas nécessairement une idée juste des éventuels

coûts que peut avoir la musique, le superviseur musical pourra donner à ces derniers une idée de la faisabilité de certains choix musicaux dans le budget imparti. Dans le cas d'un budget musique en décalage avec les besoins musicaux d'un film, le superviseur devra argumenter pour une augmentation du budget alloué, voire essayer d'obtenir des aides financières extérieures. Le passage par un superviseur musical donnera donc des garanties en matière de respect du budget musique.

En résumé, le superviseur musical aura pour rôle d'apporter son savoir en termes de musique à l'image lors des discussions sur l'esthétique de la musique dans le cadre d'un film, d'utiliser son réseau de professionnels afin de commander, de produire ou bien d'acquérir des musiques et enfin de mener à bien la gestion du budget dédié à la musique.

L'entrée en jeu d'un superviseur musical dans le processus de production d'un film peut avoir lieu à différents moments. Dans le cas le plus confortable, il est appelé avant même le tournage. Cela permet un temps de réflexion plus large sur la place de la musique à l'intérieur d'une œuvre ou encore pour les recherches musicales ou l'obtention de droits. Mais il arrive que les superviseurs musicaux soient appelés dans l'urgence et alors que la situation est au plus mauvais, qu'il s'agisse de problèmes liés aux budgets ou à l'absence de compositeurs. Dans de tels scénarios, le superviseur peut avoir pour rôle de sauver dans la mesure du possible la qualité d'une bande originale. "Quand on arrive en pompier, on découvre qu'il faut tout faire pour x mille euros et qu'il faudrait le triple pour fournir juste ce dont le film a besoin. Alors il faut faire des économies intelligentes. C'est comme un chantier"⁷ déclare Pascal Mayer, dans une interview accordée à Libération.

Si la préférence pour le fait d'être appelé le plus tôt possible dans la production d'un film est un consensus chez les superviseurs musicaux, il semblerait en revanche que chacun d'eux ait une manière de travailler qui lui est propre. Si Emma Jaulin, chargée du juridique et de l'édition chez My Melody, agence de supervision musicale nous confie que le travail à partir du scénario est ce qu'elle considère être le mieux, Martin Caraux lui raconte qu'il préfère attendre d'avoir une première version du montage avant de pouvoir parler d'esthétique, de couleur ou de placement de la musique.

Intéressons-nous maintenant au processus de travail des superviseurs musicaux, à la façon dont se déroulent les choses chronologiquement.

La démarche du recours au superviseur musical est presque systématiquement initiée par les demandeurs de musique : producteurs ou réalisateurs dans le cadre du cinéma. Ces derniers vont donc faire passer une demande musicale au superviseur musical. Cette demande est souvent appelée un *brief* dans le milieu professionnel. Ce *brief* peut prendre des formes diverses. Il peut aussi bien s'agir d'une discussion par courriel que de l'envoi d'un scénario,

⁷ Jean-Stéphane Brosse, "Superviseurs musicaux : les nouveaux acteurs du grand écran" [en ligne], page consultée le 06/01/2020, URL : https://next.liberation.fr/musique/2016/01/22/superviseurs-musicaux-les-nouveaux-acteurs-du-grand-ecran_1428331

d'une première version d'un montage ou encore d'une liste d'idées. Ce premier contact donnera lieu à de plus amples discussions sur le projet et ses caractéristiques, son budget, ses deadlines ou tout simplement le type de musiques recherchées. Une fois le projet bien cerné et les besoins musicaux bien définis, le superviseur pourra entreprendre ses recherches. Que les demandes portent sur de la musique originale ou préexistante, il devra alors se tourner vers des fournisseurs de musique. Ces derniers sont des compositeurs ou des artistes pour ce qui concerne la musique originale, et des propriétaires de musiques en ce qui concerne la musique additionnelle. Pour cette dernière, si le superviseur à la réception du *brief* peut s'appuyer sur ses connaissances, son expérience et ses intuitions pour proposer directement des titres, il fera généralement appel à différents fournisseurs par le biais de leurs départements de synchronisation - nous reviendrons sur ce terme - pour effectuer des recherches complémentaires. Le superviseur pourra alors faire passer le *brief* à ses fournisseurs de musique - en l'état, ou reformulé par ses soins, qui à leur tour feront des propositions qu'il sélectionnera en fonction de la pertinence des titres pour une utilisation à l'image. Emma Jaulin résume ainsi sa démarche :

« Généralement on fait nos playlists à nous et ensuite on demande aux gens avec qui on travaille chez Sony, Universal, Warner ou tous les autres petits labels, on leur envoie le *brief*, on leur demande "Est-ce que vous avez des choses dans votre catalogue qui pourraient correspondre à cette recherche ?", et ils nous envoient de longues playlists et il y a pour nous un travail de tri pour envoyer les quatre, cinq morceaux qu'on pense les plus justifiés. »⁸

Il est généralement important que les propositions renvoyées par les superviseurs à leurs clients soient concises. Il peut aussi être préférable que les titres envoyés soient assez variés au niveau de leur esthétique, ou de ce qu'ils pourront apporter, ce qui permettra de gagner en précision lors des futures recherches - la mise en place d'une bande originale nécessitant généralement un certain nombre d'allers-retours entre les superviseurs et leurs clients avant d'arriver à trouver les musiques définitives.

On le voit, le superviseur a une fonction d'interface, entre les différents acteurs de l'audiovisuel. Il fait ainsi la jonction entre les industries du cinéma et de la musique. Jean-Jacques Valay, directeur de l'exploitation et du répertoire chez Stricly Confidential Music Publishing France donne son opinion sur les fonctions d'un bon superviseur musical :

⁸ Entretien du 12/02/2020 avec Emma Jaulin.

« Il a une responsabilité certaine en assurant un rôle de "passerelle" entre le monde de la musique et celui de l'image, le superviseur musical est un médiateur, un facilitateur de rapprochement et d'échange entre ces deux univers qui ont parfois du mal s'accorder. »⁹

Ayant essayé de cerner au mieux le métier de superviseur musical : l'étendue de ses fonctions, son secteur d'intervention ou encore son processus de travail, nous allons à présent nous intéresser à ses partenaires, à la façon dont ils collaborent et à la complémentarité de leurs actions.

C) Partenaires

La demande de supervision musicale ne se limite pas au cinéma. Tout projet pouvant comprendre de la musique peut faire appel aux services du superviseur musical. Si la musique à l'image représente la grande majorité des projets du superviseur, certaines disciplines comme le théâtre ou la danse peuvent aussi avoir recours à ses services. Concernant la musique à l'image, la télévision et les agences de publicité constituent, avec le cinéma, les principales sources de revenus pour un superviseur.

En ce qui concerne le cinéma, les deux principaux interlocuteurs du superviseur musical sont la production qui s'intéressera notamment aux questions liées au budget, et le réalisateur, qui aura avec le superviseur des demandes plus axées sur le contenu esthétique du projet. Mais un troisième personnage dont le rôle est important peut intervenir dans les choix musicaux : le monteur. Dans le cadre de productions audiovisuelles à gros budget, chaque aspect du film sera assigné à des professionnels spécialisés et le poids de la parole du monteur sur l'aspect musical du film pourra être plus relatif. En revanche dans des productions de taille plus réduite, le monteur peut être le principal conseiller musical en matière de musique pour le réalisateur. Renaud Barbier, compositeur, dans un entretien évoque cet aspect de la profession du monteur : " [Le monteur] C'est [...] la personne qui essaie les musiques et qui tout de suite réagit. On voit vite dans les yeux de la personne qui est à ce poste si cela fonctionne ou pas"¹⁰.

Efforçons-nous maintenant d'énumérer et de parler des différents partenaires du superviseur en matière d'offre de musique.

Nous avons déjà mentionné les différents partenaires du superviseur liés à la musique originale : compositeurs et artistes indépendants ou agences de compositeurs, agents d'artistes...

⁹ Romain Bigay, "Ils mettent du son à l'image", [en ligne], page consultée le 08/01/2020, URL : <https://www.irma.asso.fr/Ils-mettent-du-son-a-l-image>

¹⁰ Entretien du 09/01/2020 avec Renaud Barbier.

Le marché des musiques additionnelles lui comporte de nombreux acteurs et peu ainsi apparaître plus complexe. Il est aussi un marché ayant récemment connu d'importantes mutations. Les principaux types d'acteurs de la musique additionnelle sont ainsi les maisons de disque ou producteurs, et les éditeurs musicaux. On peut grossièrement classer les producteurs dans deux grandes catégories : celle des *majors*, les plus importantes maisons de disque dominant le marché (Universal, Sony & Warner) et les labels indépendants, aux dimensions plus réduites. Le business de la musique à l'image s'étant développé en France ces dernières années, son paysage a par conséquent quelque peu changé. "De nombreux interlocuteurs sont arrivés sur le marché : éditeurs indépendants, maisons de disque... C'est devenu un peu une jungle"¹¹ nous dira Martin Caraux. Pour des raisons principalement économiques et que nous évoquerons plus tard, beaucoup de producteurs et d'éditeurs cherchent à assumer à la fois les fonctions de production et d'édition. Ainsi une *major* telle que Universal comprend une filière éditoriale : Universal Music Publishing Group.

Conclusion

Nous avons donc pu retracer dans cette première partie l'histoire de la supervision musicale, de son apparition aux États-Unis jusqu'à son implantation plus récente en France. Son développement s'inscrit dans la meilleure prise en considération de la place de la musique dans le cinéma français et dans la complexification des missions qui y sont liées. Nous nous sommes ensuite intéressés aux différentes fonctions que pouvait assumer le superviseur musical, les moments où il pouvait entrer en jeu ou encore son processus de travail. Nous avons évoqué ses différents partenaires au niveau de la demande comme de l'offre de musique et à la façon dont il pouvait faire le lien entre ces derniers.

¹¹ Entretien du 16/01/2020 avec Martin Caraux.

II) Le marché de la musique à l'image

Après avoir introduit ce nouveau personnage qu'est le superviseur musical, intéressons-nous à l'environnement dans lequel il exerce : celui de la musique à l'image. Nous nous pencherons ici particulièrement sur les différents acteurs en matière d'offre musicale. Nous essaierons de déterminer comment le marché de la musique de film évolue et tenterons de répondre aux questions économiques qu'il soulève.

A) L'offre de musique à l'image

Nous avons évoqué dans la partie précédente les deux principaux "outils" avec lesquels travaille le superviseur musical : les musiques originales et les musiques additionnelles. Ces dernières regroupent deux sortes de musiques : les musiques dites préexistantes et les musiques dites d'illustration. Intéressons-nous à ces trois types de ressources musicales. Quelles sont leurs caractéristiques, leurs avantages ou leurs inconvénients dans le cadre d'une utilisation à l'image ? Nous n'évoquerons pas ici leurs apports artistiques, esthétiques et narratifs qui seront abordés ultérieurement.

Commençons par la musique originale. Ce type de musique étant par essence prévu pour une utilisation dans une œuvre cinématographique précise, aucun problème relatif aux droits d'utilisation de l'œuvre ne se posera : le compositeur, lors de la signature du contrat qui le liera à une production cédera ces derniers au producteur. La musique originale, comme son nom l'indique, sera exclusivement utilisée dans le cadre de l'œuvre pour laquelle elle est initialement prévue. Elle confère son identité, sa singularité à l'œuvre audiovisuelle pour laquelle elle a été pensée. Contrairement à une musique additionnelle que le réalisateur connaît ou peut entendre par avance, la création d'un compositeur reste plus difficile à anticiper. Hormis les collaborations de longues dates entre réalisateur et compositeur, le choix de musique originale pourra nécessiter plus de discussions et d'aller-retours entre les différentes parties que pour la musique additionnelle. Il y a enfin pour la musique originale un certain délai de production qui variera selon la complexité de sa mise en œuvre.

Les coûts liés à la musique originale peuvent être importants. Il faut en effet prendre en considération toutes les dépenses liées à sa création : honoraires du compositeur et des musiciens interprètes, location d'un studio et de techniciens pour l'enregistrement ou les répétitions. Il est difficile de donner un ordre d'idée de ce que peut coûter la musique originale d'un film. La quantité de musique, les effectifs utilisés, le lieu d'enregistrement ou la qualité des interprètes sont autant de variables qui feront fluctuer son coût. En revanche, la musique originale est celle qui pourra bénéficier du plus d'aides financières, des organismes tels que la SACEM subventionnant ce type de musique dans le but d'inciter à la création.

L'obtention de musique préexistante peut quant à elle poser plus de problèmes. L'utilisation à l'image de ce type de musique ne représentant pas sa vocation initiale, il devra y avoir une démarche visant à assurer que son exploitation à l'image ne pose pas de problème au niveau juridique. Tous les ayants-droit ayant participé à la création de cette musique devront donner leur accord concernant son utilisation à l'image. Dans le cas de certaines musiques, cela pourra représenter l'aval d'une dizaine de personnes, rendant la démarche longue et délicate. L'exclusivité de l'utilisation d'une œuvre musicale dans un produit audiovisuel n'est pas non plus automatique mais pourra être négociée et inscrite dans un contrat. Du fait de son existence en dehors du produit cinématographique, une musique préexistante aura malgré tout un apport particulier dans une œuvre audiovisuelle. Il n'existe pas de grille tarifaire pour les musiques préexistantes mais plutôt des données qui feront varier son prix. Celles-ci peuvent être nombreuses. Les propos de Matthieu Chabaud, responsable éditorial du groupe MVS retranscrits dans un compte rendu de l'IRMA résument bien les différentes variables entrant en compte dans le prix d'une musique préexistante :

« L'une des problématiques de la gestion d'une demande de synchronisation [le placement de musique préexistante à l'image] est son chiffrage. [...] la demande ne peut être chiffrée de manière purement arbitraire. Nous pourrons la chiffrer en ayant une connaissance d'éléments concrets, quand ils sont accessibles : le budget du format, la notoriété du réalisateur et de la production, la notoriété de l'œuvre demandée, la durée de l'œuvre utilisée, le placement de l'œuvre dans le film (générique, etc.), la durée d'exploitation, le territoire d'exploitation, les moyens d'exploitation (TV, cinéma, DVD, web, festivals, etc.), œuvre accordée à titre exclusif ou non... »¹²

Ainsi, l'amplitude des prix d'une musique préexistante pourra, en fonction de critères tels que ceux évoqués ci-dessus, prendre des proportions colossales. Si certaines œuvres peu connues pourront coûter quelques milliers d'euros, le prix de tubes d'artistes mondialement connus pourront atteindre le million d'euros.

Les musiques d'illustration sont certainement celles dont l'acquisition est la plus simple. Raphaëlle Dannus, responsable synchro chez Universal, *major* la plus avancée en termes de librairies musicales, nous explique que ces musiques sont le fruit de commandes d'album thématiques passés par la firme aux compositeurs de son réseau.

Du fait de leur vocation à être employées à l'image, les musiques d'illustration ne nécessitent pas de démarches juridiques visant l'obtention de droits d'utilisation. Leur acquisition ne demande généralement que de démarcher un unique interlocuteur chargé de la gestion des librairies musicales. Les délais de production de ce type de musique sont nuls, elle est en quelque sorte une musique de "prêt à porter". Les musiques d'illustration ne sont en revanche

¹² IRMA, "Synchro et supervision, le qui fait quoi de la musique à l'image", [en ligne], page consultée le 07/01/2020, URL : https://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/Compte-rendu_synchro_et_supervision_251010.pdf

généralement pas vendues à titre exclusif. Ainsi, du fait qu'on pourra les retrouver dans plusieurs œuvres audiovisuelles, elles ne pourront pas conférer à l'œuvre la même singularité que des musiques originales ou préexistantes et dont l'exclusivité aurait été négociée. Bien que les librairies musicales aient beaucoup évolué et gagné en qualité ces dernières années, le recours à ces dernières dans le cadre du cinéma se limite généralement aux besoins en musique diégétique. Raphaëlle Dannus nous donne une estimation : "En librairie le cinéma c'est dans 95% des cas pour de la musique diégétique."¹³

Les tarifs des musiques de librairies sont eux fixes. Ils peuvent dépendre de facteurs tels que le médium de diffusion (TV, cinéma, publicité) ou la durée d'exploitation des œuvres audiovisuelles comprenant les musiques à acheter. Les coûts de la musique d'illustration sont les plus faibles. Pour donner un ordre d'idée, le prix d'une minute de musique d'illustration dans le cadre d'un long métrage au cinéma peut tourner aux alentours de 500 euros.

Matthieu Payet, responsable synchro chez Cristal Groupe résume ainsi leur contribution dans le milieu du cinéma : "La librairie musicale est une solution intermédiaire pour avoir de la musique à bas coût et sans délais de production."¹⁴

B) Le développement de la synchronisation

Si les librairies musicales se sont énormément développées ces dernières années, la tendance à l'accroissement a globalement touché l'intégralité du secteur de l'industrie musicale : "Les fonctions d'éditorialisation, de distribution et de recherche deviennent essentielles parce que l'offre n'a jamais été aussi abondante et disponible, et la demande aussi exigeante et volatile."¹⁵. Philippe Chantepie et Alain Le Diberder nous parlent ici de l'évolution des pratiques de l'industrie culturelle à l'ère du numérique et de la possibilité du stockage de masse. Les éditeurs et les producteurs donc, en plus d'être de plus en plus nombreux sur le marché, ont aussi largement développé leurs départements de synchronisation. Ces départements qui visent à la distribution et donc à l'exploitation de leurs ressources musicales au moyen d'une utilisation à l'image sont devenus des acteurs incontournables du secteur de la musique de film comme en témoignent les propos de Fanny Dupé, responsable synchro chez Chrysalis Music France et retranscrits dans un compte rendu de l'IRMA :

« [La synchro] C'est une activité qui a explosé, comme en témoignent la mise en place et la structuration des départements synchro dans les labels ou chez les éditeurs, qui cherchent de nouveaux débouchés commerciaux. Ce sont des postes et des services qui prennent de plus en plus d'importance. »¹⁶

¹³ Entretien du 07/06/2019 avec Raphaëlle Dannus.

¹⁴ Entretien du 17/06/2019 avec Matthieu Payet.

¹⁵ CHANTEPIE Philippe, LE DIBERDER Alain, *Économie des industries culturelles*, Paris, Collection Repères, 2019, p.104.

¹⁶ Romain Bigay, "Ils mettent du son à l'image", art. cité.

Il est aujourd'hui devenu courant que des producteurs phonographiques ou des éditeurs demandent aux artistes avec lesquels ils travaillent de fournir des versions instrumentales de leurs titres dans le but de pouvoir les synchroniser à l'image.

Apportons une précision. On pourra parfois entendre le terme de "superviseur musical" employé pour évoquer la profession de responsable synchro. Ces deux métiers s'ils peuvent se recouper comportent tout de même une différence majeure. Tandis que le superviseur musical indépendant sera libre de mener ses recherches musicales où il le souhaite, le responsable synchro aura pour mission de valoriser et d'exploiter un catalogue ou une librairie précise. Ainsi leurs objectifs ne sont pas les mêmes. Comme nous l'avons expliqué lorsque nous avons parlé du processus de travail du superviseur, superviseurs musicaux indépendants et responsables synchros travaillent néanmoins main dans la main. Les départements de synchronisation seront une aide pour le superviseur musical dans sa recherche de titres ; ils pourront en fonction de sa demande lui proposer une première sélection de morceaux issus de leurs catalogues.

Plusieurs questions peuvent alors se poser. Le fait de passer par ces multiples interfaces que représentent superviseurs musicaux et départements de synchronisations afin de relier la demande et l'offre de musique ne pose-t-elle pas certains problèmes ? On pourrait à première vue penser que le passage par tant de subjectivités, celles du réalisateur, du monteur ou du producteur, celle du superviseur musical et celles des responsables synchros pourrait avoir un effet néfaste et déformer le caractère initial de la demande musicale. La question du temps que pourront prendre ces démarches à plusieurs interlocuteurs pourra elle aussi se poser.

Dans une étude universitaire sur la communication entre les différentes parties dans la recherche de musique pour l'image publiée par l'Université Londonienne de City¹⁷, Charlie Inskip, Andy Macfarlane et Pauline Rafferty mettent en évidence la complémentarité des superviseurs et des départements de synchronisation.

Pour eux, les départements de synchronisation peuvent avoir plusieurs intérêts. Le premier concerne leur connaissance des artistes qui constituent leurs catalogues. Ainsi dans le cas de musiques préexistantes, les départements de synchronisation seront plus en mesure de savoir si tel ou tel artiste pourra être ou non favorable à l'utilisation de son œuvre au sein d'une production audiovisuelle.

La connaissance que peuvent avoir les départements de synchronisation de leurs catalogues est de même un atout en ce qu'elle pourra représenter un gain de temps. L'offre de musique ayant aujourd'hui pris des dimensions pharaoniques, les superviseurs musicaux ne pourront pas eux même assurer des recherches dans les innombrables catalogues disponibles sur le

¹⁷ INSKIP Charlie, MACFARLANE Andy, RAFFERTY Pauline, "*Music, movies and meaning: communication in film-markers' search for pre-existing music, and the implications for music information retrieval*" [en ligne], page consultée le 09/01/2020, URL : <https://openaccess.city.ac.uk/id/eprint/1723/>

marché. Le fait de passer par des départements de synchronisation leur permettra ainsi de réduire les temps d'écoute des titres des catalogues et des librairies les plus à même de les intéresser.

Enfin, toujours dans cette étude la question du passage par plusieurs subjectivités dans le processus de recherche musicale est perçue comme bénéfique. Les responsables de synchronisation, en principe dotés d'une certaine culture musicale ou cinématographique, pourront ainsi apporter leurs connaissances et leurs visions.

Ayant pris connaissance des intérêts que peuvent avoir les départements de synchronisation, penchons-nous sur ceux liés aux superviseurs musicaux. Ces derniers pourraient-ils à terme être fragilisés par le développement de la synchronisation ?

Lorsque cette question lui est posée au cours d'un débat organisé par l'IRMA, Pascal Mayer semble catégorique : "on peut se passer d'un superviseur, mais cela veut dire que le producteur du film doit gérer les relations avec 3, 4, 5 ou 10 services de synchro ou interlocuteurs différents, ce qui peut être complexe à coordonner"¹⁸. La première qualité du superviseur sera donc sa liberté. Contrairement à un département de synchronisation qui sera limité à son propre catalogue, le superviseur aura accès à de nombreuses sources et pourra proposer un choix de musiques bien plus éclectique. Il ne faut pas non plus oublier le rôle que pourra avoir le superviseur en terme de négociations dans un marché de plus onéreux et complexe. Les relations qu'il pourra entretenir avec les membres de son réseau de fournisseurs faciliteront la discussion sur les coûts de la musique là où des producteurs audiovisuels, n'ayant pas de liens directs avec ce milieu, auraient plus de mal à débattre sur de telles questions.

Avant de clore ce premier grand axe, penchons-nous sur quelques aspects économiques liés à la synchronisation de musiques additionnelles et plus largement à la musique à l'image aujourd'hui.

C) Considérations économiques liées à la synchronisation

Pour aborder les enjeux financiers du secteur de la synchronisation, il faut préciser les mécanismes de rémunération lorsqu'une œuvre est utilisée à l'image.

L'utilisation d'une œuvre musicale au sein d'une production audiovisuelle est soumise à l'acquisition de ses droits. Ces droits sont divers et peuvent renvoyer à différents ayants-droit qui ont pris part à la création d'une musique. On distinguera ainsi les droits d'auteurs, liés aux auteurs, compositeurs, arrangeurs, adaptateurs mais aussi aux éditeurs, et les droits voisins, liés eux aux producteurs et aux interprètes. Ces deux grandes familles de droits comprennent les mêmes sous-catégories : celles des droits moraux et des droits patrimoniaux. Les droits

¹⁸ IRMA, "Synchro et supervision, le qui fait quoi de la musique à l'image", art. cité.

moraux qui veillent au respect de l'intégrité de l'œuvre et de son interprétation impliquent que ses ayants-droit devront donner leur autorisation pour son utilisation dans le cadre d'une œuvre audiovisuelle. Ces droits sont non marchands. Les droits patrimoniaux en revanche pourront eux être cédés en contrepartie d'une rémunération. Si la ventilation des droits voisins est contractuelle, celle des droits d'auteurs est prescrite par le code de la propriété intellectuelle.

Le marché de la musique est largement dominé par les trois *majors*, Universal, Sony et Warner. Dans leur ouvrage *Économie des industries culturelles*, Philippe Chantepeie et Alain Le Diberder décrivent ainsi son organisation :

« En 2017, [...] le secteur est toujours organisé autour des majors, très grosses sociétés multinationales qui contrôlent la distribution et l'essentiel de la gestion des droits musicaux (les catalogues). Les indépendants conservent leur fonction de détection de nouveaux talents. »¹⁹

Dans un débat organisé par l'IRMA sur le secteur de la supervision et de la synchronisation tenu en 2010, Éric Michon, directeur du département de synchro d'Universal Music France nous apprend que le chiffre d'affaire en valeur absolue de la *major* s'élève alors à 12 millions d'euros en ce qui concerne la synchronisation. S'il admet que ce chiffre est important, il minimise sa part dans les résultats d'Universal en qualifiant la synchronisation "d'activité de diversification"²⁰ du groupe. Dans le même débat, Rodolphe Dardalhon, créateur du label de musique indépendant Roy Music, nous confie que la synchronisation représente une partie importante de son activité en pouvant faire augmenter son chiffre d'affaire de 25%.

Si la synchronisation reste donc, à un degré différent chez les *majors* ou les indépendants, une source secondaire de revenus, son intérêt ne s'arrête pas à la simple question économique. En effet, les bienfaits de l'exploitation d'une musique à l'image peuvent être divers pour ses propriétaires, notamment lorsqu'il s'agit de cinéma.

D'abord, parce qu'elle peut permettre de donner une certaine visibilité. Michel Chion dans *La musique au cinéma* décrit le cinéma comme un vecteur, un moyen de médiation qui pourra faire connaître à un public des œuvres vers lesquelles il ne se serait pas autrement tourné. Le cinéma, ou les autres formats audiovisuels permettent donc d'abord d'élargir la diffusion d'une œuvre.

Le cinéma, plus encore que les autres formats par le prestige qu'il a acquis au cours de son histoire, peut permettre de conférer à une œuvre une véritable valeur ajoutée. De fait, il est d'ailleurs rare que des artistes refusent la synchronisation de leurs œuvres pour ce médium. Matthieu Chabaud, dans un entretien accordé à l'IRMA analyse les atouts de ce médium :

¹⁹ CHANTEPIE Philippe, LE DIBERDER Alain, *Économie des industries culturelles*, op. cit. p.27.

²⁰ IRMA, "Synchro et supervision, le qui fait quoi de la musique à l'image", art. cité.

« En matière cinématographique, on se trouve, à mon sens, dans un format plus propice au développement d'une carrière d'artiste ou d'auteur. Il est certain qu'on associera moins un message commercial à une musique, le cinéma a en général une aura plus artistique. En évacuant l'idée de composer le score d'un film en entier, qui est par nature un booster de carrière, l'idée de placer un titre, une œuvre sur un film peut se trouver être une porte d'entrée à exploiter pour développer sa carrière. »²¹

Enfin, le cinéma, permet une exploitation commerciale des œuvres à long terme. Fanny Dupé, responsable synchro dans la maison d'édition Chryalis Music France explique dans le même entretien donné à l'IRMA que, contrairement à la publicité, le cinéma permettra souvent de générer des droits sur le long terme, cela grâce aux éventuelles sorties des films en dvd ou de leurs passages à la tv.

Si l'utilisation de musique à l'image, se développe aujourd'hui et que les chiffres qu'elle peut engendrer au sein de l'industrie musicale sont importants, elle reste pour le moment une activité secondaire chez les *majors* et, dans une moindre mesure, chez les indépendants. Toutefois, les multiples vertus du placement de musique à l'image - promotion, diffusion ou encore plus-value artistique, font du domaine de la musique à l'image un centre d'intérêt suivi avec attention par les différents acteurs de l'industrie musicale.

Conclusion

Nous avons pu définir les différents types de musiques utilisées à l'image et aborder les caractéristiques de chacune d'entre elles. Nous avons ensuite parlé de l'évolution de l'industrie de la musique et notamment de l'explosion des départements de synchronisation liée aux nouveaux enjeux que représente la musique de film. Enfin, nous avons terminé en évoquant les considérations économiques liés à la synchronisation de musiques additionnelles. Cette partie nous a ainsi permis de mieux appréhender le marché de la musique à l'image.

²¹ Romain Bigay, "Ils mettent du son à l'image", art. cité.

III) La musique originale face aux évolutions du secteur de la musique à l'image

Comme nous avons pu le voir dans la partie précédente le business de la synchronisation s'est récemment développé en France. Il est certain que la bande originale française a, d'une manière ou d'une autre, été impactée par ces changements dans le paysage de la musique à l'image. Ainsi, pour Séverine Abhervé, compositrice, la présence de musiques additionnelles dans le cinéma français a doublé en volume depuis les années quatre-vingts. Si ce rapport entre musiques originales et additionnelles est un fait avéré dans le cinéma américain, où le septième art a pu servir de vitrine à l'industrie musicale, il est encore sujet à des discussions pour ce qui concerne le cinéma français. Nous essaierons dans cette seconde partie de comprendre comment les nouvelles stratégies de placement de musiques préexistantes mises en œuvre par les acteurs de l'industrie musicale ont pu impacter la création de musique originale. Notre démarche sera structurée en trois parties.

Dans la première, nous nous intéresserons à la complémentarité que peuvent avoir musiques originales et musiques préexistantes sur les plans artistique, esthétique et narratif.

Dans un second temps, nous essaierons d'étudier comment la manière de composer la musique originale a pu évoluer en France et les raisons qui ont engendré cette évolution notamment du point de vue économique.

Enfin nous chercherons à mettre en lumière les relations entre compositeurs de musique originale et superviseurs musicaux : quels éléments peuvent favoriser leurs collaborations, comment l'émergence du métier de superviseur est-elle ressentie par les compositeurs de musique originale ? Pour répondre à ces questions, nous nous appuierons sur des témoignages de professionnels.

A) Complémentarité entre musiques originales et préexistantes

Chaque œuvre cinématographique requiert des besoins bien spécifiques en terme de musique. Certains réalisateurs ou certaines œuvres pourront n'accepter que de la musique originale tandis que d'autres n'admettront tout simplement pas la moindre intervention musicale. Dès lors, il sera difficile de parler d'autre chose que de tendances générales lorsqu'on évoquera un recours plus fréquent à la musique préexistante dans le cinéma français.

Si Séverine Abhervé dans *Musiques de films, nouveaux enjeux*, décrit les musiques originales et additionnelles comme étant "en concurrence"²², nous verrons ici que les apports artistiques ou narratifs de ces deux types de musique peuvent être complémentaires.

²² BINH N-T., José MOURE, Séverine ABHERVE, *Musiques de film : nouveaux enjeux*, op. cit., p.192.

Commençons par nous intéresser aux propriétés de la musique originale.

Comme nous l'avons vu lorsque nous avons évoqué les différents outils à disposition du superviseur musical, la première grande qualité de la musique originale est la notion d'identité qu'elle peut dégager. De par son matériau thématique ou par les timbres qu'elle pourra contenir et qui s'inscriront dans la durée d'un film, la musique originale donnera à une œuvre audiovisuelle une singularité, une unité artistique. Cette unicité participera à la création de l'univers voulu par le cinéaste. La musique originale sera alors un élément constitutif de l'œuvre.

La seconde grande vertu de la musique originale est certainement sa malléabilité. Sur un plan macroscopique, la musique originale, pensée en fonction d'un univers, d'une direction artistique ou esthétique, pourra potentiellement fonctionner avec n'importe quelle œuvre cinématographique dans laquelle elle s'inscrira. Cette capacité d'adaptation n'est pas présente dans la musique préexistante et certains genres, par exemple le film historique ou de science-fiction, pourront refuser l'intégration de ce type de musique. Au niveau microscopique, la malléabilité de la musique originale permettra de suivre de près l'action présente à l'image. Qu'il s'agisse d'orchestrer la chorégraphie d'une scène de combat ou de poursuite ou bien d'interagir et de créer un dialogue avec l'image - de manière sobre ou à la façon du *mickey mousing*, la musique originale pourra donc s'indexer sur la matière filmique avec un très haut degré de précision.

L'autonomie de la musique préexistante par rapport à l'œuvre filmique qu'elle incorporera pourra être responsable de ses qualités comme de ses limites.

Qu'elle soit de source diégétique ou non, la musique préexistante sera le témoignage d'un cadre spatio-temporel. Contrairement à la musique originale qui aura une fonction de création dans la mise en scène d'un film, la musique préexistante aura plutôt une fonction d'inscription de ce dernier dans un espace, une époque.

Pour Gilles Mouëllic dans *La musique de film*, la musique préexistante, du fait qu'elle contient des métadonnées liées à son histoire et à son contexte de parution, pourra être utilisée par le cinéaste comme un indice d'appartenance à une certaine communauté, dans laquelle le spectateur trouvera un écho ou un sentiment d'appartenance.

La musique populaire au sens musicologique du terme, qui représente la majeure partie des musiques synchronisées au cinéma, se démarque aussi de la musique originale en ce qu'elle est bien plus codifiée :

« La musique populaire, ayant une existence en dehors du visuel, possède néanmoins ses propres codes sémantiques. Ces derniers, issus de conventions partagées sur le sens de la musique sont dès lors associés aux visuels auxquels ils sont rattachés. »²³

Hillary Lapedis nous parle ici de la façon dont les musiques populaires préexistantes pourront déteindre sur l'image en lui rattachant des codes de la culture populaire que la musique originale pourrait difficilement contenir.

Que ce soit pour les métadonnées qu'elle comporte ou les codes qu'elle véhicule et associe au cinéma, la musique préexistante se démarque donc surtout de la musique originale dans la façon dont elle est perçue par le spectateur. Anahid Kassabian approfondit la question de la réception de chacun de ces deux types de musique dans son ouvrage *Hearing film : tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Elle analyse les processus d'identification du spectateur qui varieront selon que la musique perçue a un caractère original ou préexistant. Ce concept d'identification est selon elle au centre des enjeux de la musique de film d'aujourd'hui.

Commençons par nous intéresser à ce qu'Anahid Kassabian nous apprend sur la réception de la musique originale.

S'il se trouve en situation de découverte avec la musique orchestrale d'une bande originale, le spectateur est en revanche familier avec sa fonction de cadre ou de soutien narratif. Ainsi selon elle, le spectateur dans sa démarche de se rendre au cinéma se place dans une situation psychique d'acceptation lui permettant de se laisser guider par les différents éléments du film liés à la narration : image, son, musique. Pour parler de la réception de la musique originale par le spectateur et de l'état dans lequel ce dernier se place alors, Kassabian parlera d'identification par assimilation (*Assimilating identification*).

Pour ce qui est de la musique préexistante, le processus de réception est assez différent. En effet, du fait de sa préexistence au film, le spectateur pourra en avoir déjà une certaine connaissance lorsqu'il entrera dans le cinéma. La conséquence de cette familiarité préalable avec la musique se matérialisera dans ce que cette dernière évoquera chez le spectateur, des possibles émotions personnelles et ainsi extérieures au film. Anahid Kassabian parlera cette fois d'identification par affiliation (*Affiliating identification*).

Ce concept mis en place par Anahid Kassabian théorise donc les apports de la musique originale et préexistante comme diamétralement opposés : tandis que la musique originale aura pour fonction d'immerger le spectateur dans le film et sa trame narrative, la musique préexistante elle, en faisant appel à des données extérieures au film, aura comme effet de l'en faire sortir.

²³ LAPEDIS Hilary, "Popping the Question: The Function and Effect of Popular Music in Cinema," *Popular Music* 18, no. 3 (October 1999), p. 370. Notre traduction.

Musiques originales et préexistantes ont donc des propriétés et des fonctions bien différentes, et ne semblent donc pas en concurrence l'une avec l'autre en ce qui concerne leurs apports à l'aspect artistique ou narratif d'un film. La tendance à l'éclectisme dans la bande originale d'aujourd'hui pourrait ainsi bien au contraire, correspondre à une amélioration qualitative de la musique de film en France.

Recentrons-nous maintenant sur des aspects plus pratiques de la musique à l'image et essayons de cerner la façon dont la manière de composer de la musique originale a pu évoluer aujourd'hui en France.

B) Changements dans la façon de composer la musique originale en France

Le raccourcissement des délais accordés aux compositeurs de musique à l'image représente sans doute le principal changement dans la façon de composer des musiques originales. Renaud Barbier, compositeur, nous raconte que, s'il a l'impression d'être appelé de plus en plus tôt dans le processus de création d'un film, les délais de composition qui lui sont impartis eux sont de plus en plus courts. Le discours de Marc-Olivier Dupin, compositeur et figure phare de la musique en France, lui est plus pessimiste. Il estime au cours d'une discussion organisée autour des nouveaux enjeux de la musique à l'image, que la musique arrive de plus en plus tard dans la mise en place d'un film. Il déclare ainsi que celle-ci devient "une variable d'ajustement pour la fabrication d'un film". Même son de cloche pour la compositrice Béatrice Thiret qui, au cours du même débat explique que les délais accordés aux compositeurs sont très brefs. Pour elle, le temps alloué à un compositeur peu toutefois dépendre de la notoriété de ce dernier ou de la qualité de ses relations avec le réalisateur. Si l'entrée en jeu des compositeurs au cours de la chaîne de production semble pouvoir varier, le raccourcissement des délais qui leur sont accordés semble être devenu la pratique habituelle chez les professionnels.

Au-delà des délais de composition, la place de la musique au sein d'un film a elle aussi évolué. Pour Bruno Tarrière, ingénieur son, la musique dans le cinéma français est cantonnée à un rôle très discret. Elle peut être de la sorte mise en retrait au mixage et ses interventions rester assez ponctuelles. Dans un entretien accordé à Sourdoreille, Pascal Mayer confirme lui aussi l'approche timorée du cinéma français en matière de musique "La musique peut faire peur en France, on entend dire « *ça amène du pathos.* »"²⁴. Dans une rencontre organisée par l'UCMF et retranscrite sur le site de l'IRMA, Pascal Mayer tente d'expliquer cette prudence des réalisateurs français vis-à-vis de la musique originale par la peur de ces derniers face aux

²⁴ Sourdoreille, "Qu'est-ce que la supervision, Pascal Mayer ?", art. cité.

répercussions narratives et artistiques qu'elle pourra avoir sur leurs œuvres : "c'est difficile de "donner les clés" d'un film à un autre collaborateur artistique."²⁵

Pourtant historiquement et juridiquement considéré comme le co-auteur d'une œuvre cinématographique, le compositeur de musique originale semble aujourd'hui victime d'un manque de reconnaissance ou de prise en considération.

Du fait qu'on fait appel à eux tardivement ou plus simplement à cause des convictions d'un réalisateur, les compositeurs ne prennent pas toujours part au *spotting*, moment où sont délimités les interventions musicales d'un film. Afin de communiquer leurs intentions au compositeur, il est devenu courant pour les réalisateurs d'utiliser des *temp-tracks*, des musiques préexistantes placées temporairement aux différents moments où la musique est souhaitée.

Ces *temp-tracks*, auront une influence considérable sur le travail du compositeur. Elles pourront d'abord permettre au réalisateur et au compositeur de communiquer sans nécessairement devoir s'exprimer par le langage. Ces deux partenaires n'ayant pas toujours une culture commune en terme de musique ou de cinéma, le dialogue peut parfois être difficile. Dans le cas de délais de composition brefs, les *temp-tracks* peuvent ainsi représenter un précieux gain de temps. L'utilisation de ces musiques a en revanche de nombreuses limites. Premièrement elles brident la qualité d'auteur du compositeur. En demandant à un compositeur de reproduire un certain style musical ou une certaine forme, les libertés artistiques de ce dernier seront drastiquement réduites. Les *temp-tracks* auront aussi un effet sur les attentes du réalisateur. Généralement, du fait des nombreuses écoutes qu'il fera de ces musiques au cours du montage, le réalisateur sera sujet au phénomène d'accoutumance. Il pourra alors être difficile pour le compositeur d'arriver à rejoindre les attentes du réalisateur sans reproduire à l'identique et en se démarquant de la musique utilisée en tant que *temp-track*. Dans un débat retranscrit dans *Musique de films, nouveaux enjeux*, Thomas Jamois, superviseur musical, raconte qu'il arrivera que des réalisateurs finissent par demander l'obtention des musiques utilisées temporairement.

Sur le plan économique, la musique originale rencontre des difficultés. Ainsi, Séverine Abhervé, compositrice, et Jean-Claude Petit, sous-directeur de la SACEM et compositeur, lors d'une discussion organisée dans le cadre de l'ouvrage *Musique de films, nouveaux enjeux*, s'accordent à dire que les budgets alloués à la musique dans le cinéma sont trop limités. Pour Emma Jaulin, la situation du financement de la musique relève d'une contradiction. Elle explique que s'il y a une meilleure prise en considération de la musique par les producteurs, les budgets qui lui sont dédiés eux se resserrent.

Mais les problèmes de financement de la musique originale ne se limitent pas au champ d'action des producteurs. Pour Marc-Olivier Dupin, les aides financières extérieures

²⁵ IRMA, "Synchro et supervision, le qui fait quoi de la musique à l'image", art. cité.

d'organisme tels que la SACEM sont trop peu nombreuses ou trop faibles par rapport aux coûts liés à sa production (composition, enregistrement, interprétation).

En conséquence, du fait de l'investissement économique que la musique originale représente, certains producteurs peuvent chercher à réduire au maximum ses interventions au sein de l'œuvre audiovisuelle. Ainsi, dans le cas d'un budget limité, on aura tendance à favoriser le recours aux musiques de bibliothèques estimant que la musique ne constitue pas un enjeu majeur à l'image. Renaud Barbier dans un entretien nous rapporte les dessous d'un projet auquel il avait pris part et qui résume assez bien ce à quoi les compositeurs de musique à l'image peuvent aujourd'hui faire face : le projet en question était une docufiction d'un budget de 800 000€. Le budget musique n'étant alors que de 5000€, un accord entre la production et lui prévoyait de ne commander de la musique originale que pour les moments les plus cruciaux tandis que les séquences où la musique avait une importance moindre feraient appel à des œuvres elles aussi de sa plume mais composées antérieurement et dans le cadre d'autres projets. Il s'est agi ainsi pour Renaud Barbier de synchroniser ses propres œuvres, les coûts de ces dernières étant inférieurs à celui de sa musique originale.

Cet exemple est par ailleurs intéressant en ce qu'il témoigne d'une évolution dans la façon dont les compositeurs peuvent gérer leurs patrimoines musicaux. La possibilité du stockage de masse lié à la numérisation a rendu commune l'exploitation d'œuvres de tiroir ou ayant déjà servies. La synchronisation de telles œuvres par leurs compositeurs ou leurs éditeurs peut de la sorte représenter une source complémentaire de revenus aujourd'hui.

La propension à l'autoproduction chez les compositeurs a pu redessiner les contours du marché. L'évolution des technologies et leur démocratisation rendant accessible l'autoproduction à un grand nombre, l'industrie de la musique a connu une sensible augmentation de l'offre de contenus. Cette augmentation quantitative de l'offre pourra avoir tendance à fragiliser le statut des compositeurs. Si le changement de compositeur en cours de projet n'est pas une donnée nouvelle - Bernard Hermann pourra en témoigner, il reste bien plus courant aujourd'hui car il est devenu beaucoup plus simple.

L'augmentation quantitative des contenus n'a en revanche pas été suivie d'une hausse de leur qualité. Au contraire, la démocratisation de l'autoproduction a engendré l'apparition d'une nouvelle population de semi-professionnels sur le marché. Pour Jean-Claude Petit, nous assistons aujourd'hui à une baisse de qualité générale et une standardisation de la musique originale. Pourrait-on alors penser que la tendance des réalisateurs à se diriger vers de la musique préexistante plutôt qu'originale trouverait ses origines dans l'uniformisation et par conséquent la perte d'identité de cette dernière ?

C) Relations superviseurs musicaux - compositeurs

L'arrivée du superviseur musical en France a pu susciter des réactions variées chez les compositeurs. Si selon Marc-Oliver Dupin, le superviseur musical semble faire "écran entre le compositeur et le réalisateur"²⁶, l'avis d'autres créateurs reste plus nuancé. Pour Renaud Barbier, les superviseurs musicaux doivent savoir se mettre en retrait lorsque l'entente entre réalisateur et compositeur est bonne. A la question "Les superviseurs musicaux ont-ils un pouvoir de décision sur votre travail ?" il répond "Ils peuvent essayer de se mettre dans cette position [de décisionnaire], mais je ne pense pas que ce soit bien"²⁷. Il semble donc du point de vue des compositeurs que c'est la place qu'occuperont les superviseurs dans leurs dialogues avec les réalisateurs qui rendra leur présence bénéfique ou néfaste.

Intéressons-nous alors à la façon dont les superviseurs musicaux eux conçoivent leur rôle à l'égard des compositeurs.

Pour Jacques Denis, journaliste musical et superviseur musical chez The Players, le superviseur musical est avant tout un rouage entre les différentes parties et possède donc une certaine neutralité :

« Une fois que l'on a réfléchi à la bonne musique pour le film, le compositeur choisi a ensuite toutes les cartes en mains. [...] Le superviseur a une vision d'ensemble et fait les jointures entre les divers corps de métiers, là où le compositeur est dans son propre travail.

Dans notre travail avec le compositeur, je ne pense pas que l'on soit plus du côté du compositeur que du réalisateur, on est au service des deux, les deux dialoguant assez naturellement. Avant de servir le compositeur, on sert le film. Alors que pour les éditeurs ou les agents, leur souci premier est de vendre leur catalogue et de défendre leurs compositeurs, notre métier a une neutralité, ce qui est sa force. »²⁸

Sur la question de la place des superviseurs dans le dialogue entre réalisateurs et compositeurs, Martin Caraux et Emma Jaulin partagent le même avis. Pour eux, elle dépendra de l'entente entre ces derniers. En cas de bonne relation l'intervention des superviseurs sera assez rare. A l'inverse, si la relation semble poser problème, ils pourront prendre un rôle de médiateur et tenter de faciliter les discussions. "On est quand même au milieu, on fait un peu tampon entre les deux"²⁹ expliquera Emma Jaulin.

²⁶ BINH N-T., José MOURE, Séverine ABHERVE, *Musiques de film : nouveaux enjeux*, op. cit., p.187

²⁷ Entretien du 09/01/2020 avec Renaud Barbier.

²⁸ BARISICO Benoît "Quelques questions à Jacques Denis", [en ligne], article consultée le 08/01/2020, URL : <https://www.cinezik.org/dossiers/affguide.php?titre0=players>

²⁹ Entretien du 12/02/2020 avec Emma Jaulin.

Outre les questions artistiques, la présence d'un superviseur musical pourra être utile pour aider à la prise de décisions, par exemple pour ce qui concernera la production exécutive. Il pourra militer pour une augmentation du budget musique s'il pense que les besoins du compositeur le justifient ou au contraire raisonner ce dernier en le mettant face à la réalité budgétaire. Emma Jaulin parlera de "faire un lien entre toutes les raisons artistiques et toutes les raisons budgétaires que va avoir un producteur."³⁰

Conclusion

Nous nous sommes donc dans cette troisième partie intéressés plus spécifiquement à la musique originale et à la façon dont celle-ci avait pu être impactée par l'évolution du marché de la musique à l'image. Après avoir abordé dans un premier temps et sous un angle esthétique la complémentarité entre musiques originales et préexistantes, nous nous sommes intéressés aux facteurs qui ont fait évoluer la manière de composer de la musique originale, qu'ils soient d'ordre culturels, pratiques ou économiques. Enfin, nous avons montré les relations et collaborations des superviseurs et des compositeurs à travers des témoignages.

³⁰ Entretien du 12/02/2020 avec Emma Jaulin.

IV) Étude de cas

Après avoir étudié de manière très théorique le métier de superviseur musical, le fonctionnement et l'évolution du marché de la musique à l'image ou encore l'influence de ce dernier sur la place de la musique originale dans le cinéma, nous essaierons ici d'avoir une démarche plus pratique et moins conceptuelle en analysant la bande originale d'une œuvre cinématographique. Cette analyse devra nous permettre d'illustrer des idées exposées dans les parties précédentes. Ainsi nous aborderons des sujets comme la provenance des différentes musiques ou encore les rapports entre musiques originales et additionnelles du film choisi.

L'analyse d'un unique film ne pourra permettre de dresser le constat d'une évolution dans la bande originale française, ni d'établir de lois générales sur la musique de film à l'heure actuelle. Il est évident que chaque œuvre audiovisuelle a des besoins en musique qui lui sont propres. Toutefois, l'analyse d'un film grand public tel que *Le grand bain* donnera une idée de la forme qu'une bande originale peut prendre aujourd'hui et de ses composantes musicales.

A) Le film

Le film dont nous allons tenter d'analyser la bande originale s'intitule *Le grand bain*. Il a été réalisé par Gilles Lellouche et est sorti en 2018. La musique originale de ce film a été composée par Jon Brion et orchestrée par Steve Bartek. La supervision musicale du film à elle été assurée par Emmanuel Ferrier de la société L'R du trésor, un label spécialisé dans la musique originale.

Commençons par justifier notre choix concernant ce film.

Ce film grand public, un *feel good movie* en quelque sorte, a été très largement diffusé. L'aspect conventionnel de cette œuvre permettra une approche intéressante pour un grand nombre d'autres films de cette catégorie.

Le grand bain pourrait être classé dans le genre des tragicomédies. Le spectre des émotions qu'il peut procurer au spectateur étant très large les choix musicaux pourront relever d'intentions et de fonctions très différentes. Les musiques que l'on trouvera dans la bande originale de ce film sont donc d'esthétiques et de types très divers, on y trouvera aussi bien des musiques originales que des musiques préexistantes et d'illustration.

Introduisons désormais l'intrigue de ce film.

Nous suivons dans ce film la situation de Bertrand, quadragénaire atteint d'une dépression, chômeur de longue date et dont la vie de famille est parfois compliquée. Alors qu'il accompagne sa fille à la piscine, Bertrand apprend l'existence d'une équipe de natation synchronisée masculine, qu'il décide de rejoindre. Cette dernière est constituée de

personnages souffrant eux-aussi d'un certain mal-être : problèmes professionnels, pécuniaires, familiaux, amoureux... Un jour les membres de l'équipe découvrent l'existence d'un championnat du monde de natation synchronisée masculine et l'absence d'une équipe française dans la discipline. Malgré un niveau général assez médiocre, l'équipe choisit de s'inscrire à la compétition et se lance dans un entraînement intensif. Nous embarquerons enfin avec les personnages pour un voyage qui les mènera en Norvège, lieu de la compétition. Après une performance de haute volée, l'équipe de France remportera le titre de champion du monde de natation synchronisée, et le film se refermera sur le retour triomphal de l'équipe dans sa ville.

Ce film dépeint l'évolution psychologique positive des différents personnages. L'expérience partagée par les membres de l'équipe leur aura permis de sortir de leurs routines moroses, de s'évader de leur quotidien et de retrouver une certaine estime d'eux même.

B) Remarques générales sur la bande originale

Avant de nous attarder sur des analyses de la musique et de son rôle dans des séquences précises, étudions les données macroscopiques de la bande originale de ce film afin de pouvoir nous faire une idée du contenu musical global de l'œuvre.

Afin de nous appuyer sur des données concrètes, voici quelques documents que nous avons élaborés. Il s'agit respectivement du relevé général des différentes interventions musicales (la *Cue sheet*), du relevé des musiques additionnelles puis originales. Nous incorporerons de même à ces deux derniers documents des données telles que la place occupée par les œuvres (1er plan, arrière-plan...), ou encore leur caractère ou non diégétique. Le relevé des musiques originales mentionnera les thèmes utilisés et celui des musiques additionnelles comportera des catégories comme les références, l'esthétique ou la provenance des musiques.

Document 1 - Cue Sheet :

Cue	TC IN	TC OUT	Durée	Originale (O) ou Additionnelle (A)
1 (1/2)	00:01:00	00:01:10	10sec	A
2	00:01:57	00:02:50	53sec	A
3	00:05:11	00:05:56	45sec	O
4	00:07:40	00:08:09	29sec	O
5 (1/2)	00:10:53	00:11:30	37sec	A
5 (2/2)	00:11:55	00:12:20	25sec	A
6	00:13:16	00:14:05	49sec	O
7	00:15:25	00:15:54	29sec	O
8	00:18:53	00:19:38	45sec	A
9	00:21:55	00:23:12	01min17	A
10	00:24:40	00:25:15	35sec	O
11	00:30:23	00:30:41	18sec	A
12	00:30:42	00:30:50	08sec	A
13	00:32:15	00:32:50	35sec	A
14	00:33:14	00:34:12	58sec	A
15	00:34:12	00:34:30	18sec	A
1 (2/2)	00:34:30	00:35:05	35sec	A
16	00:44:20	00:45:20	01min	O
17	00:51:35	00:53:05	01min30	O
18	00:56:35	00:56:55	20sec	O
19	01:00:18	01:01:16	58sec	O
20	01:02:10	01:03:25	01min15	O
21 (1/2)	01:09:35	01:09:46	11sec	A
21 (2/2)	01:09:55	01:10:12	17sec	A
22 (1/2)	01:14:30	01:16:00	1min30	A
22 (2/2)	01:18:20	01:18:43	23sec	A
23 (1/3)	01:20:37	01:20:45	08sec	A
23 (2/3)	01:20:53	01:21:11	18sec	A
23 (3/3)	01:21:18	01:21:32	14sec	A
24	01:28:31	01:29:25	54sec	O
25	01:31:50	01:33:45	01min55	A
26	01:34:50	01:35:39	49sec	A
27	01:36:39	01:37:17	38sec	O
28	01:39:12	01:40:42	01min30	O
29	01:44:45	01:46:24	01min39	A
30	01:48:19	01:48:47	28sec	A
31	01:50:30	01:51:18	48sec	A
32 (1/2)	01:52:51	01:55:30	02min39	A
33	01:55:24	01:56:34	01min10	O
32 (2/2)	01:56:30	01:56:39	09sec	A
34	01:59:23	02:00:13	50sec	O
35	02:00:45	02:03:43	02min58	A
36	02:03:43	02:07:24	03min43	O

Document 2 - Relevé des musiques originales :

N° de Cue	Matériel Thématique	Plan sonore	Diégétique/Extra-diégétique
3	Thème 1	Arrière plan vers 1er Plan	Extra-diégétique
4	Thème 1	Arrière plan vers 1er Plan	Extra-diégétique
6	Thème 1	1er plan	Extra-diégétique
7	Thème 1	1er plan	Extra-diégétique
10	Thème 1	1er plan	Extra-diégétique
16	Thème 1	1er plan	Extra-diégétique
17	Thème 2	1er plan	Extra-diégétique
18	Thème 2	1er plan	Extra-diégétique
19	Autre	2nd plan	Extra-diégétique
20	Autre	1er plan	Extra-diégétique
24	Thème 1	2nd plan	Extra-diégétique
27	Thème 3	1er plan	Extra-diégétique
28	Thème 3	1er plan / 2nd plan	Extra-diégétique
33	Thème 3	1er plan	Extra-diégétique
34	Thème 2	1er plan	Extra-diégétique
36	Thème 1	1er plan	Extra-diégétique

Document 3 - Relevé des musiques additionnelles :

N° de Cue	Titre/Artiste	Style	Plan sonore	Diégétique/Extra-diégétique	Provenance : Major (M) ou Indépendant (I)
1 (I/2)	Marquee Moon - Television	Musiques actuelles	1er plan	Extra-diégétique	M
2	Everybody wants to rule the world - Tears for fears	Musiques actuelles	1er plan	Extra-diégétique	M
5	Coming up - Paul McCartney	Musiques actuelles	1er plan	Extra-diégétique	M
8	Couch Canyon - Jérôme Plasseraud	Musiques actuelles	1er plan	Diégétique	I
9	Barcolite - Offensach	Musique classique	1er plan / 2nd plan	Extra-diégétique, puis diégétique	M
11	Quand je joue - Julien Clerc	Variété française	Second plan	Diégétique	M
12	Mélissa - Julien Clerc & David Mc Neil	Variété française	Second plan	Diégétique	M
13	Les chariots de feu - Mark Ayres	Musiques actuelles	Second plan	Diégétique	M
14	She can't love You - Chemise	Musiques actuelles	Arrière plan	Diégétique	I
15	I'm so into you - Brian Alexander Morgan	Musiques actuelles	Arrière plan	Diégétique	M
1 (I/2)	Marquee Moon - Television	Musiques actuelles	Arrière plan	Diégétique	M
21	Non identifiée	Musiques actuelles	1er plan	Extra-diégétique	M
22	Run Fay Run - Isaac Hayes	Musiques actuelles	1er plan	Extra-diégétique	M
23	Just playing - Notorius B.J.G.	Musiques actuelles	1er plan	Extra-diégétique	M
25	Physical - Olivia Newton-John	Musiques actuelles	1er plan	Extra-diégétique	M
26	Non identifiée	Musiques actuelles	Arrière plan	Diégétique	M
29	Half full glass of wine - Tame Impala	Musiques actuelles	2nd plan / 1er plan	Diégétique	M
30	Les quatre saisons - L'été - Vivaldi	Musique classique	2nd plan	Diégétique	M
31	Domino - Jessie J	Musiques actuelles	2nd plan	Diégétique	M
32	Easy lover - Philip Bailey & Phil Collins	Musiques actuelles	1er plan	Diégétique	M
35	So good so right - Imagination	Musiques actuelles	1er plan	Extra-diégétique	M

Le premier constat que peut engendrer l'analyse de ces documents porte sur les proportions entre musiques originales et additionnelles. Que le calcul se base sur le nombre d'interventions ou sur la durée d'utilisation totale, les musiques additionnelles représentent plus de la moitié de la bande originale. En effet, on dénombre au total 37 interventions musicales dont 21 sont faites de musiques additionnelles (soit 56,75%). La durée musique utilisée à l'écran elle est de 37min31sec, dont 21min36sec de musique additionnelle (soit 54,90%). Ces proportions entre ces deux types de musiques témoignent de la façon dont les interventions de musique originale peuvent aujourd'hui être réduites aux séquences les plus cruciales de la narration et en laissant à la charge de musiques additionnelles moins coûteuses les moments dans lesquels la musique joue un rôle d'une importance moindre.

Pour ce qui concerne la musique originale, on notera le nombre restreint de thèmes (3). Cette retenue dans le matériel thématique permet à la fois de renforcer le caractère

identitaire de la musique originale et lui permet de créer plus aisément le sentiment d'unicité qu'on attend d'elle.

On remarquera enfin que les musiques originales sont systématiquement utilisées de manière extra-diégétique et qu'elles apparaissent la majeure partie du temps au premier plan, on ne trouve dans ce film quasiment aucune musique originale en arrière-plan ou sous des dialogues. Cette place laissée à la musique peut témoigner de la meilleure prise en considération de la musique originale, de ses apports, de sa fonction.

On pourrait distinguer deux catégories dans les interventions de musique additionnelle. La première comprendrait les moments où celle-ci nous apparaît de manière diégétique et la seconde lorsqu'elle intervient de manière extra-diégétique. Les proportions entre ces deux catégories sont assez équilibrées. Tandis que les musiques diégétiques apparaissent souvent au second plan voire en arrière-plan, les musiques extra-diégétiques elles se situent toujours au premier plan et on trouve même plusieurs scènes dans lesquelles le son est tout simplement coupé, laissant la pleine place à la musique.

Les styles de musiques rencontrés sont assez divers : rock, variété voire musique classique, toutefois on notera que la plupart des morceaux utilisés sont des morceaux de musique populaire - au sens musicologique du terme et par opposition aux musiques savantes et traditionnelles.

On peut enfin constater que l'immense majorité des musiques additionnelles sont liées à une ou plusieurs *majors* : ces dernières peuvent en être les productrices ou les éditrices. Cette proportion entre morceaux issus de labels ou éditeurs indépendants et *majors* montre la façon dont le marché de la musique à l'image est contrôlé par ces grandes sociétés.

C) Apports de la musique originale

Comme nous l'avons mentionné, la musique originale se base sur un matériel thématique très restreint : seulement trois thèmes. Ces thèmes sont toutefois déclinés sous différentes formes selon l'action qui se déroule à l'image. Les variations peuvent correspondre à des changements d'instrumentations, de nuances, ou encore des élaborations mélodiques ou harmoniques. Étudions dès lors deux séquences dans lesquelles le même thème apparaît sous deux formes différentes. La première d'entre elle est accessible grâce au lien suivant :

[CUE 10](#)

A cet instant du film, Bertrand vient de se confier pour la première fois sur sa dépression aux membres de son équipe qui lui ont alors manifesté leur soutien. Ici, la musique vient illustrer le soulagement de Bertrand après cette annonce et sa réception.

Le thème est décliné de façon épurée. Il est confié au piano, subtilement accompagné par une guitare-basse électrique. Viennent ensuite s'ajouter un vibraphone et un xylophone puis des

sonorités aériennes dans les registres aigus. La mélodie s'estompe peu à peu au grès d'harmonies majeures et modales aux caractères chaleureux et colorées (enchaînements Do Maj 7 - La Dom 9).

Cette variation du thème participe du sentiment de légèreté dans lequel baigne Bertrand, état émotionnel que l'image et le son seuls auraient difficilement pu exprimer à un tel degré.

Intéressons-nous maintenant à l'apparition de ce même thème sous une forme différente :

CUE 16

Dans cette séquence, Marcus, patron d'une société au bord de la faillite va tenter, dans un élan de folie, de commettre une fraude à l'assurance en incendiant son propre véhicule de fonction.

La musique illustre ici son cheminement intérieur et sa détermination qui s'accroît jusqu'au passage à l'acte. La musique est entièrement construite sur un imposant *crescendo*. Les instruments jouent dans des nuances de plus en plus fortes et l'orchestration évolue vers le *tutti* : des bois puis des percussions se joignent progressivement à l'ensemble, abordant des motifs rythmiques de plus en plus hachés. Une ligne mélodique chromatique ascendante aux cordes fait encore monter la tension jusqu'à être doublée par une guitare électrique au son saturé au moment du passage à l'acte, signe de non-retour, et enfin des arpèges joués *fortissimo* aux violons viennent sceller le climax alors que la voiture est en flammes.

Comme dans l'exemple précédent, la musique transcrit ce double mouvement qui relie le cheminement intérieur du personnage aux émotions identificatoires de celui qui les reçoit - le récepteur de la scène. C'est généralement la façon dont la musique originale est utilisée dans ce film. Ses interventions permettent des avancées dans la narration, avancées souvent difficilement exprimables par l'image ou le son puisque fréquemment liées à des évolutions psychologiques chez les personnages.

Parlons enfin d'une dernière scène musicalement très intéressante : celle de la performance des français au championnat du monde de natation synchronisée :

CUES 32 - 33

L'intérêt de cette scène sur le plan musical est de nous fait entendre une musique préexistante diégétique (*Easy lover* - Philip Bailey & Phil Collins) au sein de laquelle vient s'insérer une musique originale. Cette séquence nous montre bien les effets différents que peuvent procurer au spectateur ces deux types de musique.

De par les codes sémantiques qu'elle dégage, la musique *Easy lover* confère à la scène son dynamisme, son énergie et lui imprime son caractère exaltant. Le spectateur lui aussi perçoit et ressent ces émotions, bien que de manière différente en fonction de sa connaissance et de

son rapport à cette musique. Lorsqu'il visionne cette scène, le spectateur s'extrait en quelque sorte de l'intrigue du film et de sa trame narrative que la musique préexistante et les métadonnées qui lui sont associées lui permettent d'occulter brièvement.

En revanche, dès que la musique originale intervient, le spectateur revient instantanément à la narration et pourra se remémorer les difficultés rencontrées par ces personnages ou le chemin parcouru pour en arriver là.

Cet exemple illustre ainsi parfaitement les concepts d'identification par assimilation et par affiliation théorisés par Anahid Kassabian abordés dans la troisième partie.

D) Apports de la musique préexistante

La musique additionnelle, selon qu'elle apparaisse de manière diégétique ou extra-diégétique a des fonctions qui diffèrent quelque peu. Lorsque qu'elle est diégétique, la musique additionnelle pourra être considérée comme faisant partie intégrante du décor. Comme nous l'avons vu dans la troisième partie, elle permettra aussi de situer le film dans un cadre spatio-temporel défini. Nous nous intéresserons davantage ici à la musique additionnelle lorsqu'elle intervient de manière extra-diégétique.

La musique additionnelle extra-diégétique est dans ce film principalement utilisée dans le but d'imprégner l'image des codes et émotions qu'elle véhicule. Contrairement à la musique originale, les interventions de musiques additionnelles ne font ainsi pas avancer la narration. C'est par exemple le cas dans la séquence suivante :

CUE 35

Dans cette séquence, les membres de l'équipe de natation synchronisée reviennent dans leur ville, fort de leur sacre. Il s'agit en quelque sorte d'un épilogue, la narration est à l'arrêt et la musique sert à exprimer la jubilation ressentie par les nageurs à cet instant. Les paroles éponymes de la musique utilisée (*So good, so right* - Imagination) témoignent du rôle dédié à la musique dans cette séquence.

Analysons enfin une dernière séquence incorporant une musique préexistante extra-diégétique :

CUE 25

Ce moment du film correspond au début de l'entraînement intensif entrepris par les membres de l'équipe en vue des championnats du monde. On y découvrira le quotidien des différents personnages influencé par ce nouvel objectif : tout au long de la scène nous voyons les protagonistes s'entraîner activement que ce soit à la piscine ou sur leur lieu de travail.

Cette scène témoigne de la façon dont les musiques populaires préexistantes ont influencé le cinéma. Hilary Lapedis, que nous avons cité au cours de la troisième partie émet l'idée suivante :

« [...] mais c'est l'effet de la relation changeante entre la musique populaire et l'image qui est intéressante - la façon dont la musique populaire, dans son format de trois minutes a influencé la structure narrative du cinéma grand public. »³¹

En effet, on peut constater que cette séquence dans le film, comparable à un clip musical, a été entièrement pensée pour accueillir la musique (*Physical* - Olivia Newton John). La performance des acteurs y est entièrement chorégraphiée ce qui peut nous amener à penser que le choix de la musique a même pu précéder l'écriture de la scène. A l'inverse de la musique originale qui peut s'adapter à l'image, nous nous trouvons ici dans un cas de figure où le montage image a été adapté à la musique.

Enfin, la musique a encore pour fonction d'attacher à l'image les émotions qu'elle véhicule et on notera une fois de plus la pertinence des paroles par rapport à l'action (*Let's get physical / Let's get animal*) bien que très certainement initialement pensées dans un contexte tout autre.

Conclusion

Nous avons donc pu étudier la bande originale d'un film récent, comparer les proportions de musiques originales et additionnelles. Nous nous sommes intéressés à leur provenance ou encore à la manière dont elles pouvaient apparaître à l'image et ce qu'elles pouvaient lui apporter. En procédant de la sorte, nous avons étayer de façon concrète les concepts abordés tout au long de notre travail.

³¹ LAPEDIS Hilary, "Popping the Question: The Function and Effect of Popular Music in Cinema," *op. cit.*, p. 367. Notre traduction.

Conclusion générale

Pour résumer, l'apparition du superviseur musical dans le paysage de l'audiovisuel français est la conséquence d'une réaction en chaîne initiée par un gain d'intérêt pour la musique à l'image des différents professionnels du secteur. Souvent considérée comme une donnée d'importance secondaire, la musique de film en France est aujourd'hui devenue un élément mieux pris en considération par les producteurs qui semblent avoir compris son importance au sein d'une œuvre audiovisuelle. Paradoxalement, les budgets qui lui sont alloués sont souvent revus à la baisse.

Parallèlement, l'industrie musicale, séduite par la fonction de vitrine que pouvait avoir le cinéma ou par le marché lucratif qu'il représente, a, elle aussi, montré un intérêt nouveau pour le domaine de la musique à l'image, intérêt symbolisé par l'explosion des départements de synchronisation.

L'effet combiné de la multiplication de l'offre comme de la demande de musique pour l'image a entraîné une complexification du marché. Le superviseur musical, par sa connaissance des différents acteurs de ce marché ou son rôle de négociateur est devenu un acteur dont il devient difficile de se passer et le recours à ses services tend aujourd'hui à devenir automatique.

Mais si l'émergence de ce nouvel acteur s'apparente donc plus à une conséquence de l'évolution du marché de la musique à l'image, il semble évident qu'elle a elle-même eu un certain impact sur la bande originale française, que ce soit en termes de contenus ou de méthode de production.

Tout d'abord, pour ce qui concerne les rapports entre musiques originales et préexistantes.

S'ils ne sont pas à l'origine de la tendance à employer plus fréquemment des musiques préexistantes, les superviseurs musicaux, en prenant cette fonction de centralisation et d'interlocuteur unique facilitent néanmoins l'accès à ce type de musique. En effet, l'acquisition des droits des musiques additionnelles constituant une bande originale pouvant être complexe du fait du nombre d'ayants-droit et des nombreuses démarches qu'elle implique, il peut être difficile pour une production de prendre en charge toutes ces démarches pour la partie musicale d'un film en interne.

L'apparition du superviseur musical en France a aussi eu un impact sur la profession de compositeur de musique de film. Si la musique originale pour sa valeur narrative et l'identité qu'elle confère à une œuvre occupera toujours une place importante au sein des bandes originales, les fonctions de compositeur et de superviseur pourront parfois empiéter les unes sur les autres. Il semble nécessaire que la place et le rôle de chacun soit aujourd'hui mieux définis pour permettre de meilleures collaborations entre ces corps de métier.

Étant responsable de l'intégralité des problématiques liées à la musique d'un film, le superviseur semble aujourd'hui avoir des atouts pour améliorer la qualité de la bande originale française.

D'abord pour ce qui concerne les questions du financement de la musique de film, il pourra alerter les producteurs sur les coûts réels de la musique, et militer pour l'augmentation des budgets qui lui sont alloués.

En menant des recherches musicales dans le but de trouver des artistes ou des compositeurs d'une notoriété moindre, que ce soit pour des questions d'originalité, d'exclusivité ou de coûts, les superviseurs pourraient aussi favoriser l'éclectisme dans la bande originale française, qu'il s'agisse de musique originale ou préexistante.

Si le recours aux superviseurs venait à s'ancrer dans les usages du cinéma français et que ces derniers interviennent systématiquement tôt dans le processus de création d'œuvres audiovisuelles, une amélioration qualitative pourrait en résulter, que cela concerne la gestion des budgets, les délais de composition pour la musique originale ou pour l'acquisition des droits des musiques additionnelles.

Les superviseurs musicaux de demain auront certainement une responsabilité importante dans la production de bandes originales. Souvent mélomanes confirmés mais provenant d'univers divers tant le métier comporte de facettes (commerce, droits, relationnel et gestion en plus de l'artistique), et dans l'attente de l'éventuelle mise en place d'une formation spécifique à la profession, ces passionnés joueront un rôle dans la qualité de la bande originale française, et on peut le souhaiter, dans son ouverture, sa diversité plutôt que dans sa standardisation.

Annexes :

Bibliographie :

Ouvrages utilisés :

- BINH N-T., José MOURE, Séverine ABHERVE, *Musiques de film : nouveaux enjeux*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2014, 208 pages.
- CHANTEPIE Philippe, LE DIBERDER Alain, *Économie des industries culturelles*, Paris, Collection Repères, 2019, 126 pages.
- CHION Michel – *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, 475 pages.
- INSKIP Charlie, MACFARLANE Andy, RAFFERTY Pauline, *Music, movies and meaning: communication in film-markers' search for pre-existing music, and the implications for music information retrieval*, Londres, City Research online, 7 pages.
- KASSABIAN Anahid, *Hearing film: tracking identifications in contemporary Hollywood film music*, New York and London, Routledge, 2001, 208 pages.
- LAPEDIS Hilary, "Popping the Question: The Function and Effect of Popular Music in Cinema", *Popular Music* 18, no. 3 (October 1999), pages 367-379.
- MOUËLLIC Gilles, *La musique de film*, Paris, Les cahiers du cinéma, 2003, 96 pages.
- WIERZBICKI James, *Film Music: A History*, New York, Routledge, 2008, 332 pages.

Ouvrages consultés :

- ADAMS Ramsey, HNATIUK David, WEISS David – *Music supervision: the complete guide to selecting music for movies + TV + Games + New media*, New-York, Schirmer Trade Books, 2017, 296 pages.
- CHION Michel, « Dix questions que l'on peut se poser sur l'emploi de musique préexistante au cinéma » in N-T. Binh, *Musique et Cinéma : le mariage du siècle ?*, Paris, Actes Sud Éditions.
- HOLDEN Stephen, "How Rock Is Changing Hollywood's Tune" in *New York Times*, July 16, 1989, H1.
- POWRIE Phil, STILWELL ROBYNN JEANANNE, *Changing tunes: The use of pre-existing music in film*, Ashgate Publishing, 2006, 205 pages.
- PECQUEUR Antoine - *Les écrans sonores de Stanley Kubrick*, Montdidier, éditions du point d'exclamation, 2007, 96 pages.
- REAY Pauline, *Music in film: Soundtracks and synergy*, London, Wallflower Press, 2004, 135 pages.

- SMITH Jeff, *The Sound of commerce: Marketing popular film music*, New York, Columbia University Press, 1998, 288 pages.
- SOJCHER Frédéric (coordinateur) - *Cinéma et musique : accords parfaits - Dialogues avec des compositeurs et des cinéastes*, Les Impressions Nouvelles, 2014, 208 pages.

Filmographie :

- Le grand bain – Gilles Lellouche, 2018.

Netographie :

- <http://www.irma.asso.fr> : Il s'agit du site de l'Irma, un centre d'informations et de ressources pour les musiques actuelles.
 - a) https://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/Compte-rendu_synchro_et_supervision_251010.pdf
 - b) <https://www.irma.asso.fr/Ils-mettent-du-son-a-l-image>
 - c) <https://www.irma.asso.fr/La-musique-les-droits-d-auteur-les>
- <https://www.cinezik.org/index.php> : Site de Cinezik, page web et magazine spécialisé dans la musique à l'image :
 - a) https://www.cinezik.org/dossiers/affguide.php?titre0=temp_track
 - b) <https://www.cinezik.org/infos/affinfo.php?titre0=20160518002140>
 - c) <https://www.cinezik.org/dossiers/affguide.php?titre0=dossiers-superviseurs>
- <http://www.guildofmusicsupervisors.com> : Site de *The guild of music supervisors*, une organisation américaine à but non-lucratif dont le but est de promouvoir les apports de la supervision musicale.
- <http://www.ucmf.fr> : Site de l'Union des Compositeurs de Musiques de Films (UCMF), une association qui réfère, réunit et soutient les compositeurs de musique à l'image.
- <http://sourdoreille.net/alors-jamy-quest-ce-donc-que-la-supervision-musicale-pascal-mayer/> : Site dédié à aux musiques actuelles.
- https://next.liberation.fr/musique/2016/01/22/superviseurs-musicaux-les-nouveaux-acteurs-du-grand-ecran_1428331 : Site du quotidien "Libération".
- https://www.cnc.fr/cinema/actualites/le-superviseur-musical_902971 : Site du Centre National du Cinéma et de l'image animée.

Prise de contact :

Raphaëlle DANNUS - Responsable synchro Fiction & Longs métrages chez Universal.
Entretien le 07/06/2019.

Matthieu PAYET - Responsable synchronisation et supervision musicale chez Cristal Publishing, maison d'édition musicale.
Entretien le 17/06/2019.

Renaud BARBIER - Compositeur.
Entretien le 09/01/2020.

Martin CARAUX - Superviseur musical indépendant pour Bande Originale, agence de supervision musicale.
Entretien le 16/01/2020.

Emma JAULIN - Chargée du juridique et de l'édition chez My Melody, agence de supervision musicale.
Entretien le 12/02/2020.

Table des matières :

Introduction.....	p.08
I - Le superviseur musical, nouvel élément d'un paysage en mutation.....	p.10
A) Le superviseur musical, de sa genèse à aujourd'hui.....	p.10
B) Processus de travail.....	p.13
C) Partenaires.....	p.17
Conclusion.....	p.18
II - Le marché de la musique à l'image.....	p.20
A) L'offre de musique à l'image.....	p.20
B) Le développement de la synchronisation.....	p.22
F) Considérations économiques liées à la synchronisation.....	p.24
Conclusion.....	p.26
III - La musique originale face aux évolutions du secteur de la musique à l'image.....	p.28
A) Complémentarité entre musiques originales et préexistantes.....	p.28
B) Changements dans la façon de composer la musique originale en France.....	p.31
C) Relations superviseurs musicaux - compositeurs.....	p.34
Conclusion.....	p.35
IV - Étude de cas.....	p.36
A) Le film.....	p.36
B) Remarques générales sur la bande originale.....	p.37
C) Apports de la musique originale.....	p.40
D) Apports de la musique préexistante.....	p.42
Conclusion.....	p.43
Conclusion générale.....	p.44
Bibliographie.....	p.48
Filmographie & Netographie.....	p.49
Prise de contacts.....	p.50

L'émergence du superviseur musical, symbole d'une évolution de la bande originale en France.

Résumé :

A travers l'émergence de la profession de superviseur musical, nous étudierons les récents changements dans la manière de penser et de mettre en place la bande originale dans le cinéma français.

Mots clefs :

Supervision musicale ; superviseur musical ; synchronisation ; musique à l'image ; musique originale ; musique préexistante ; bande originale ; cinéma ; évolution de la musique de film ; catalogue ; édition musicale ; maisons de disque ; majors.

The rise of the music supervisor as a symbol of the French soundtrack evolution.

Abstract:

Through the rise of the profession of the music supervisor, we will study the recent changes in the ways of thinking and building up the soundtrack in the French cinema.

Key words:

Music supervision; music supervisor; synchronization; music for the screen; original music; preexisting music; soundtrack; cinema; film music evolution edition; music production; majors.