



HAL
open science

Musiques et artistes-compositeurs populaires dans les films Nord américains ou inspirés : le rôle de de l'auteur-compositeur-interprète dans une œuvre audiovisuelle

Axel Stanko

► To cite this version:

Axel Stanko. Musiques et artistes-compositeurs populaires dans les films Nord américains ou inspirés : le rôle de de l'auteur-compositeur-interprète dans une œuvre audiovisuelle. Musique, musicologie et arts de la scène. 2021. dumas-03686482

HAL Id: dumas-03686482

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03686482>

Submitted on 2 Jun 2022

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

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

STANKO Axel

**MUSIQUES ET ARTISTES-COMPOSITEURS POPULAIRES DANS LES FILMS
NORD AMÉRICAINS OU INSPIRÉS :**

Le rôle de de l'auteur-compositeur-interprète dans une œuvre audiovisuelle

Aix-Marseille Université

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

Mémoire de Master « Cinéma et Audiovisuel »

2020-2021

Sous la direction de Javier Elípe Gimeno

Soutenance : avril 2021

STANKO Axel

MUSIQUES ET ARTISTES-COMPOSITEURS POPULAIRES DANS LES FILMS

NORD AMÉRICAINS OU INSPIRÉS :

Le rôle de de l'auteur-compositeur-interprète dans une œuvre audiovisuelle

Aix-Marseille Université

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

Mémoire de Master « Cinéma et Audiovisuel »

2020-2021

Sous la direction de Javier Elípe Gimeno

Soutenance : avril 2021

MUSIQUES ET ARTISTES-COMPOSITEURS POPULAIRES DANS LES FILMS NORD AMÉRICAINS OU INSPIRÉS :

Le rôle de de l'auteur-compositeur-interprète dans une œuvre audiovisuelle

Dans le cinéma Nord-Américain, il arrive qu'un artiste issu de musique populaire compose le score ou des chansons pour le film. Mais comment un auteur-compositeur-interprète se retrouve-t-il à travailler pour une œuvre audiovisuelle ? Alors qu'il existe des paroliers et des compositeurs compétant pour faire le même travail que lui. L'artiste populaire a donc un rôle à jouer. De la chanson au score, en passant par le marketing d'influence jusqu'au goûts des réalisateurs, nous allons voir dans quelles mesures l'artiste populaire influence l'œuvre audiovisuelle. Entre histoire, anecdotes, et analyses, ce mémoire tente de répondre à la question de la place du singer-songwriter dans un film Nord-Américain ou inspiré.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mon directeur de mémoire Javier Elipe Gimeno pour m'avoir aidé et orienté dans la rédaction de ce mémoire, ainsi que dans les différents projets de l'année.

Joachim Cooder, Pierre Lavoie, Claudia L. Gorbman, Benoît Basirico, et Jean-Michel Guesdon qui ont pris le temps de répondre à mes questions.

Je remercie mes parents ainsi que toute ma famille des Bouches-du-Rhône, qui m'ont transmis leur passion pour la musique et le cinéma. Mon amie, pour son soutien indéfectible, mes ami.e.s de Miramas et mes ami.e.s de SATIS.

Je remercie SATIS de m'avoir permis d'aller jusqu'ici.

Introduction

La musique, dans une œuvre audiovisuelle, a des fonctions diverses et variées pour servir les images : fonction illustrative qui se rapporte au contenu du film, fonction cinématique qui renforce l'action... Il en existe des dizaines réparties dans différents types de musiques : diégétique (musique in, qui est entendue dans le film par les protagonistes) et extra diégétique (musique hors-champ, qui n'apparaît pas à l'écran, comme une bande originale) qui font eux-mêmes partie de différentes approches de la composition à l'image : le Score qui est une musique originale composée par un compositeur dont c'est le métier (avec des connaissances et une maîtrise de la musique instrumentale et orchestrale), la bande originale composée par un artiste populaire, avec ses propres codes, et la compilation de chansons préexistantes pour l'œuvre généralement appelée Original Motion Picture Soundtrack.

Le terme « artiste populaire » dans la sphère musicale, désigne une catégorie précise de d'artistes musicaux : leur art est une musique qui puise ses fondations dans les milieux populaires (tel que le blues, le rhythm and blues ou la country), touchant un large public. C'est une musique qui n'est pas réservée à une forme d'élite. On différencie ici un artiste populaire d'un compositeur « classique ». L'artiste populaire produit de la musique avec ses propres codes et son propre style, puisant ses origines dans une tradition orale, souvent sans avoir profondément étudié la théorie de la musique.

Un compositeur au profil « classique » partage le même métier qu'un artiste populaire à la différence que lui répond à de solides bases en théorie musicale, avec des connaissances poussées dans les techniques de composition. La musique qu'il compose est généralement réservée à un public averti, due à la complexité des musiques savantes qu'il étudie.

Il faut garder à l'esprit que l'un n'empêche pas l'autre, un compositeur dit « classique » peut être un artiste populaire et inversement, c'est une question d'esthétique, méthodique, au bon vouloir de l'artiste.

En 2021, même si cette frontière existe toujours, elle tend à s'ouvrir grâce aux différents travaux et différents mélanges qu'ont effectué certains compositeurs depuis une cinquantaine d'années. Le singer-songwriter, terme américain pour désigner l'auteur compositeur interprète, lorsqu'il compose une chanson ou un score pour un film, a une place essentielle à la création de l'atmosphère et de l'ambiance du film sur lequel il travaille. De par son statut d'auteur, il apporte sa propre interprétation d'un scénario ou d'images, sa musique est remarquée et joue un rôle déterminant sur comment le film est perçu par les spectateurs. Ce sur quoi nous allons nous concentrer ici est le rôle et la place qu'a l'artiste populaire dans le film en Amérique du nord, ou inspirée par la culture nord-américaine. Dans quelle mesure l'artiste issu de musiques populaires s'adapte à un projet et qu'est-ce qu'il apporte au film.

Table des matières

Table des matières.....	9
Glossaire.....	10
HISTOIRE ET CONTEXTE	11
Contexte	11
Histoire et évolution du Score aux États-Unis	12
Le star-system	14
ASCENSION DE L’AUTEUR COMPOSITEUR INTERPRETE	16
Une origine commerciale	16
Profil A - Le singer-songwriter, qui écrit des chansons pour le film.....	19
Profil B - Le singer-songwriter qui écrit le score pour le film.....	22
Profil C - Le singer-songwriter qui collabore avec un compositeur/partageant la composition d’un film...24	
ANALYSE.....	28
<i>PHILADELPHIA</i> :.....	28
<i>Streets Of Philadelphia</i> :	30
CONCLUSION.....	36
ANNEXES.....	39
BIBLIOGRAPHIE.....	43
NETOGRAPHIE.....	44
FILMOGRAPHIE	47
CONTACTS	50
TABLES DES MATIERES	51

Glossaire

Dans ce mémoire, des termes précis reviendront, appellations pouvant paraître générales et troubler la compréhension de certains points, nous allons voir ici quelques définitions de ces termes, afin de bien comprendre la portée de ces mots dans ce mémoire.

Artiste¹ Populaire² : Musicien produisant de la musique populaire, pouvant être auteur-compositeur-interprète, ou l'un individuellement.

Musique Populaire : La musique populaire est une musique écoutée, de base, dans les milieux populaires ; c'est-à-dire qu'elle touche un large public, elle est comme l'inverse de la musique savante, car qualifiée de produit commercial répondant à des codes précis.

Cette musique, à ne pas confondre avec la musique pop (le genre), est née avec la révolution industrielle et technologique, qui a permis des innovations comme par exemple, les platines vinyles, les amplis, etc...La musique a par conséquent pu se mondialiser et être écoutée dans des milliers de foyers du monde entier.

Musique Savante : Les musiques savantes, ou « art music³ » sont des termes utilisés pour désigner toute forme de musique nécessitant une écoute attentive de par la complexité de cette musique : musique classique, musique moderne, contemporaine, etc...

Score : Terme américain désignant la bande originale d'une œuvre : le **scorer** étant le compositeur, le **scoring** étant l'action de composer.

Singer/songwriter⁴ : Terme américain pour désigner un auteur/compositeur/interprète, le singer/songwriter écrit ses chansons, il compose ses propres mélodies, ses textes et les performe avec sa propre identité.

¹ Artiste : Nom (latin médiéval artista, du latin classique ars, artis, art) Personne qui a le sens de la beauté et est capable de créer une œuvre d'art. Dictionnaire Larousse URL :

<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/artiste/5584>

² Populaire : Adjectif (latin popularis, de populus, peuple) Qui a la faveur de la population, du plus grand nombre. Dictionnaire Larousse URL : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/populaire/62612>

³ Art Music : TD. (n.d.) Collins English Dictionary – Complete and Unabridged, 12th Edition 2014. (1991, 1994, 1998, 2000, 2003, 2006, 2007, 2009, 2011, 2014). Consulté le 24 Mars 2021 URL :

<https://www.thefreedictionary.com/art+music>

⁴ Singer-songwriter : (n.d.) Collins English Dictionary – Complete and Unabridged, 12th Edition 2014. (1991, 1994, 1998, 2000, 2003, 2006, 2007, 2009, 2011, 2014). Consulté le 24 Mars 2021 URL :

<https://www.thefreedictionary.com/Singer+songwriter>

Histoire et contexte

Contexte

Le cinéma Hollywoodien, en général le cinéma Nord-Américain, de par sa culture, a su allier art et produit, en créant des œuvres ancrés dans cette POP culture⁵ si présente de nos jours. La musique qui accompagne les différentes œuvres audiovisuelles ont un héritage classique ancré dans son identité : nous sommes habitués, dans un film Hollywoodien, à entendre de la musique orchestrale pour servir les images, soit l'héritage des musiques savantes.

Dans l'histoire de la musique de film et dans l'évolution de celle-ci, les styles se sont mélangés, aux besoins d'œuvres, de certains sujets, et de certains styles ; les westerns, par exemple, se devaient de puiser leurs influences dans les musiques traditionnelles et folk pour créer une esthétique authentique avec l'utilisations d'instruments comme la guitare ou le banjo.

La musique « classique » que l'on entend dans les films américains comme les films d'animation Disney puisent leur influence dans les musiques européennes mais aussi, plus profondément, dans les musiques populaires américaines.

La musique populaire, est avant tout une musique de tradition orale propre à un folklore d'un pays ou d'une culture. C'est au XIX^{ème} siècle que cette musique rencontre d'une manière assumée les musiques savantes avec notamment Dvořák, ce qui va profondément marquer l'identité de la musique Nord-Américaine et d'élaborer des bases de motifs rythmiques, mélodiques et d'arrangements que l'on rencontrera plus tard dans les scores de films.

Dans les années 1850, nous sommes au début de ce que l'on va appeler plus tard, l'ethnomusicologie, c'est-à-dire, l'étude de la musique traditionnelle et orale. En Europe de l'est, de plus en plus de compositeurs s'intéressent aux différents codes de cette musique traditionnelle et tentent de reproduire les motifs et rythmiques et mélodiques de cette dernière pour leurs œuvres. Dvořák, jeune compositeur issu d'un milieu très modeste, s'intéresse aux musiques traditionnelles slaves et arrive à capturer l'essence même de cette musique dans ses propres compositions. Grâce à son style et son savoir-faire, sa musique conquérait l'Europe, il est considéré comme l'un des pères de la musique Tchèque, car il a créé une identité propre au pays en s'inspirant de ces propres racines folkloriques.

⁵ POP Culture : abréviation pour Culture Populaire. Selon John Storey, auteur du livre « Cultural Theory and Popular Culture » paru en 1993, la culture populaire a 6 définitions, mais nous nous arrêterons sur celle-ci : c'est une culture caractérisée par le fait qu'elle est appréciée par un grand nombre de personne.

Les États-Unis, n'ayant pas de réelle identité dans leur musique, s'intéressent à Dvorak, pour créer une musique américaine. Le compositeur n'est d'abord pas intéressé, mais fini par accepter. Antonín Dvořák, est nommé en 1892 directeur du conservatoire national de New York. Durant son séjour, il s'intéresse à la musique noire américaine et Amérindienne pour créer l'identité de la musique américaine, tout comme il a fait en république tchèque au paravent⁶.

Ces recherches lui permettent de composer la *Symphonie du nouveau monde* ou même *La suite Américaine* qui inspira par la suite un grand nombre de compositeurs américains.

Lorsque l'on connaît l'histoire de ce compositeur, on se rend compte que de base, il y a un désir de s'inspirer de sa propre culture pour avoir une réelle identité musicale ; bien entendu, tout dépend des courants, du style et de ce que l'on souhaite écouter ou composer mais toutes les musiques d'aujourd'hui sont liées par un métissage culturel important de par l'expérience de ceux qui la composent.

Histoire et évolution du Score aux États-Unis

Il faut savoir que l'idée d'utiliser de la musique populaire au cinéma existe depuis ses débuts. Dès les premières projections de films, les personnes qui aillaient les voir se plaignaient du bruit du projecteur. De ce fait, la musique était un bon « cache misère » ; alors un musicien jouait du piano pour accompagner les images avec l'aide de partitions réunissant des centaines de thèmes pouvant couvrir toutes les situations que l'on pouvait avoir dans un film.

Mais c'est en 1915 que les choses commencent vraiment à se développer : le réalisateur David Wark Griffith commande une musique originale pour son film *The Birth of a Nation* et c'est le compositeur Joseph Carl Breil qui est sur le coup.

J.C Breil compose alors une « Bande Originale » de 3H qui n'est qu'en réalité un mélange de musiques préexistantes et de compositions originales : il a donc mélangé du Wagner, des thèmes familiers de chansons que les gens écoutaient en 1915 et ses propres compositions.

L'histoire est différente en France, car la première Bande Originale de film a été composé par Camille Saint Saëns, en 1908, pour *l'Assassinat du Duc de Guise* réalisé par André Calmettes et Charles Le Bargy.

⁶ Raphaël Imbert, *Antonín Dvořák, New York et la musique afro-américaine*, podcast France Musique, 16 juillet 2017. URL : <https://www.francemusique.fr/emissions/swing-chronique/antonin-dvorak-new-york-et-la-musique-afro-americaine-35427> page consultée le 28/03/21.

Le cinéma Nord-Américain, avec des compositeurs tel que Max Steiner ou Enrich Korngold, puisaient leurs inspirations dans la musique européenne, musique exclusivement savante. C'est en 1951, que la musique de film connaît un nouveau souffle inédit :

Pour le film *A Streetcar Named Desire* réalisé par Elia Kazan en 1951, l'idée même du score change : Alex North compose une musique hybride entre musique symphonique et Jazz, un mélange qui fonctionne mais qui bouleverse l'héritage classique européen que le cinéma avait adopté. C'est donc dans les années 1950 et 1960 que la vision du score évolue avec des compositeurs comme Alex North, John Barry et Ennio Morricone

Même si on parle de musique américaine, l'influence de l'italien Ennio Morricone est exceptionnelle et a inspiré un bon nombre de compositeurs et cinéastes américains, qui ont d'ailleurs fini par collaborer ensemble comme Brian De Palma ou Quentin Tarantino. De ce fait, Morricone est un excellent exemple pour comprendre ce désir de mélange des styles.

Le producteur, réalisateur et spécialiste de la musique de film Thierry Jousse, sur France musique, nous donne son analyse de la musique d'Ennio Morricone :

« Sa musique est à la fois très mélodique, dans une pure tradition italienne, quasi opératique, et en même temps il ajoute des effets de musique contemporaine, des bruits, des sons décalés. Il a aussi contribué à définir la musique pop de cette époque, en s'inspirant de la bossa nova par exemple. C'était un maître de l'instrumentation, il pouvait orchestrer un même thème des dizaines de fois de manière différente. Il impose une nouvelle donne dans la musique pour le cinéma. »⁷

Morricone dans sa musique, réussit à faire « la rencontre entre le populaire et le savant »⁸, ce qui a permis à ses compositions de traverser le temps, et de concevoir le score comme un art complexe dépourvu de réelles règles esthétiques. Il faut être en phase avec le film pour lequel on compose ; l'artiste a permis de nous dire que l'on peut mélanger les styles entre eux, en créant une musique universelle, peu importe de quelle classe sociale, de quel style et de quel courant nous faisons partit.

⁷ Thierry Jousse, pour France Musique, au sujet de la disparition d'Ennio Morricone, publié le 6 juillet 2020. <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/disparition-d-ennio-morricone-mythique-compositeur-de-musiques-de-films> vu le 21/03/21.

⁸ *Ibid.*

La fin des années 1960 et la décennie 1970 ont permis aux artistes populaires de faire leurs preuves au cinéma grâce aux réalisateurs et producteurs intéressés par les nouveaux courants musicaux de l'époque. On y voit donc des artistes et groupes comme Pink Floyd avec *More*, Curtis Mayfield avec *Superfly*, John Carpenter avec *Halloween*, Bob Dylan avec *Pat Garrett & Billy The Kid* s'adonner à la composition de score, avec leurs propres codes et identités.

La musique au cinéma évolue avec les nouvelles technologies et les nouveaux courants musicaux ; en reprenant parfois le passé pour en faire le futur comme l'a fait John Williams, ou Alan Silvestri en remettant à la mode la grande musique orchestrale dans le film lorsqu'elle était sur le déclin dans les années 1970, créant de ce fait une norme dans la composition à l'image ses grands films Hollywoodiens.

Le star-system⁹

C'est généralement le réalisateur qui choisit l'artiste qui va écrire une chanson ou un score pour son œuvre. Il arrive parfois que ce soit l'agent, ou les producteurs qui choisissent un artiste pour la promotion d'un film. Il n'y a pas vraiment de règles prédéfinies en ce qui concerne la création ou l'interprétation¹⁰.

Aux États-Unis, depuis tout temps, il est coutume d'allier musique populaire et cinéma, mais parfois pour des raisons qui se rapportent au profit ; Elvis Presley, par exemple, a fait une carrière au cinéma grâce à sa musique. Malheureusement les films dans lesquels on lui demandait de jouer étaient des films « moyens » dans le sens où c'est un produit, c'est un film avec Elvis Presley qui chante du Elvis Presley.

Le King, qui avait toujours rêvé d'une carrière au cinéma dissociable de celle de chanteur, a vite été déçu car dans ses films, il devait toujours chanter, des chansons étaient spécialement écrites pour lui et pour les films.

⁹ Star-system : Organisation de la production et de la réalisation de films autour du prestige d'une star ou du culte dont elle est l'objet ; ensemble des étapes de la promotion d'une star depuis sa sélection jusqu'à son lancement sur le marché. E. Morin, *Les Stars*, 1957, p. 133

Un mode de fonctionnement d'une activité, centré sur le prestige, la notoriété d'une personne. A. Minkowski. (CNRTL.fr).

¹⁰ D'après Benoit Basirico, spécialiste de la musique de film, lors de notre entretien.

Entre 1956 et 1969, soit une période de 13 ans, il a joué et chanté dans une trentaine de films, ce qui a fini par nuire à l'artiste, car les chansons étaient parfois très mauvaises : il enchaînait les tournages et les enregistrements de chansons moyennes, et le pire, c'est que même les producteurs, l'entourage, les techniciens et Elvis lui-même savaient que c'était mauvais. Mais paradoxalement, ça rapportait toujours de l'argent donc Hollywood continuait à exploiter cette idée¹¹...

En dehors d'Elvis Presley, Frank Sinatra s'est essayé au cinéma avec *From Here to Eternity* ou *High Society* (avec Louis Armstrong, Grace Kelly et Bing Crosby) parmi d'autres films, Johnny Cash a joué dans des épisodes de *Columbo*, *Little House on the Prairie* où même *Dr. Quinn*. Il y a eu d'autres figures de la musique dite populaire au cinéma, et pas seulement pour la musique qu'ils font : Tina Turner dans *Mad Max : Beyond the Thunder Dome* de George Miller et George Ogilvie, Sting, dans *Dune* de David Lynch, Tom Waits dans *Down By Law* de Jim Jarmusch... parmi tant d'autres œuvres plus ou moins réussites.

¹¹ David Upshal, « Les sept vies d'Elvis », documentaire, 2017. Vu sur Arte, 2020

Ascension de l'auteur compositeur interprète

Une origine commerciale

Les origines de l'utilisation de la chanson pour le film remontent au tout début du cinéma parlant. L'origine de la chanson originale pour le film et de son utilisation massivement commercialisée telle que nous la connaissons aujourd'hui remonte à la mode des Western Songs. Chansons à thèmes (theme songs¹²) qui apparaissent dans les westerns, généralement des histoires de Cow-Boy, chantée par des cow-boys, des comédies musicales et des films d'animation Disney, d'ailleurs la première compilation de chansons tiré d'un film vient du film *Snow White and the Seven Dwarfs*.

En 1952 sort le film *High Noon* (*Le train sifflera trois fois* en France), Western réalisé par Fred Zinnemann. Ce film a la particularité d'avoir popularisé la chanson originale pour le film avec la chanson *Do Not Forsake Me, O My Darlin'* écrite par Ned Washington et composée par Dimitri Tiomkin spécialement pour le film.

Même si la chanson pour le film dans un style populaire existe depuis « toujours » comme on peut le constater avec la chanson *Toot, Toot, Tootsie* de Gus Kahn qui apparaît dans *The Jazz Singer* d'Alan Crosland en 1927, ces musiques n'étaient pas composées spécialement pour le film : c'était des standards, des classiques de la musique populaire, et avec cette musique composée par Tiomkin, nous rentrons dans une nouvelle dimension.

Suite au succès de *Oh My Darling* (le titre original réduit), les studios de cinéma popularisent les chansons originales pour le film et demandent aux compositeurs d'écrire des chansons, à des fins promotionnelles par le biais de la diffusion à la radio ainsi que pour des revenus sous forme d'albums de bandes sonore.

¹² Texte mis en musique destiné à identifier un film, une série télévisée, un personnage, un décor, etc., souvent chanté au début et à la fin du film avec le générique. Lorsque la chanson thème (theme song) porte le nom du titre de l'œuvre, il s'agit de la chanson titre (title song).TDA. Reitz, Joan M. (2004–2014). "theme song". Online Dictionary for Library and Information Science. ABC-CLIO

En 1951, un cadre du secteur du disque a déclaré : "Une société cinématographique doit avoir une branche d'enregistrement. Elle pourrait perdre de l'argent, et elle aurait quand même une longueur d'avance sur la promotion du produit de base"¹³. Jeff Smith décrit la façon dont cette perspective a influencé la sortie de *High Noon* :

« (...) la campagne *High Noon* comme l'une des plus importantes jamais réalisées, et elle comporte de nombreux éléments qui ont été couramment utilisés dans des promotions ultérieures, tels que des enregistrements à thèmes multiples et une exploitation radio coordonnée... La pièce maîtresse de la campagne était les six sorties de la chanson thème du film. Les versions de Frankie Laine et de Tex Ritter, respectivement pour Columbia et Decca, étaient clairement les plus importantes, mais la chanson a également été enregistrée par Billy Keith, Lita Rose, Bill Hayes et Fred Waring... Alors qu'un promoteur de disques cherchait à vendre et à faire connaître une version particulière du thème, UA cherchait simplement à répéter la chanson autant que possible »¹⁴

L'utilisation de cette chanson dans l'œuvre de Fred Zinnemann est plutôt bien pensée et aide à la narration du film, la musique a eu un tel succès qu'elle a été reprise par divers artistes mainstream¹⁵ de l'époque et fait gagner beaucoup d'argent aux studios, qui ont fini par posséder leur propre maison de disques et studio d'enregistrement afin de continuer dans cette direction très lucrative qu'est la chanson originale pour le film. 30-40 ans après la sortie de ce film, cette tradition continue avec la bande originale la plus vendue de tous les temps : *I will Always love you* de Whitney Houston pour le film *Bodyguard*, même si cette chanson est à l'origine une ballade country interprétée par Dolly Parton. De nos jours, la tradition continue et fonctionne encore, avec récemment le film *A Star Is Born* de Bradley Cooper et la chanson *Shallow* interprété par Lady Gaga et le réalisateur lui-même. Ces chansons et interprétations existent grâce aux sujets des films, intimement liés à l'industrie musicale, au monde de la musique, où a la relation qu'entretiennent les protagonistes avec la musique (personnages interprètes).

¹³ Smith, James, *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*, Columbia University Press, New York, 1998. P. 59-60.TDA.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Mainstream : Phénomène de masse qui représente ce qui est d'actualité, ce qui est à la mode. Courant principal qui influe un large nombre sur la façon de s'habiller et d'autres habitudes de consommation. Dictionnaire de L'internaute.fr consulté le 21/03/21

Les artistes populaires ainsi que les musiques populaires au cinéma sont liées à des fins promotionnelles mais aussi esthétiques et artistiques. C'est généralement les grandes « stars » qui sont mises en avant ; les chansons pour le film sont composées par d'autres compositeurs ou paroliers « de l'ombre ». Mais l'arrivée de nouveaux courants musicaux dans les années 60 et 70 ont permis aux auteurs-compositeurs-interprètes de se lancer dans la composition pour le film, que ce soit du score ou de la chanson. On distingue donc trois profils d'auteur compositeurs travaillant pour le cinéma :

A - Le singer-songwriter, qui écrit des chansons pour le film

B - Le singer-songwriter qui écrit le score pour le film

C - Le singer-songwriter qui collabore avec un compositeur, ou partageant la composition d'un film (sous forme de Motion Picture Soundtrack)

Il est fréquent qu'un singer-songwriter, ou groupe de musique populaire, intègrent dans leur score quelques chansons de leur composition, lié au film, sur demande. Les profils A et B réunis sont donc fréquents dans l'élaboration d'un score par un ou des artistes populaires.

Le profil C quant à lui, est un profil de collaboration entre deux artistes d'univers différents se rencontrant à l'occasion d'un film ou partageants la composition de la musique d'un film sans pour autant travailler ensemble (l'un faisant le score, l'autre la musique populaire du film (A)). Ces profils sont expliqués afin de mieux comprendre le travail d'un auteur compositeur interprète au cinéma ; il faut garder à l'esprit qu'il n'y a pas de règles concernant cette discipline, les auteurs restent des artistes, évoluant dans leur art.

Profil A - Le singer-songwriter, qui écrit des chansons pour le film

Il est difficile de trouver le premier singer/songwriter à avoir composé et interprété une chanson pour un film. La tradition d'écrire une chanson originale pour un film remonte au début du cinéma parlant, avec des chansons comme *Blue Moon* (*Manhattan Melodrama*, 1934) ou *Cheek To Cheek* (*Top Hat*, 1935), ces theme songs n'ont pas beaucoup attendu avant d'être commercialisées pour la radio et le grand public avec le film d'animation Disney *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937).

Il ne faut pas confondre les films d'animations, les comédies musicales, et les biopics musicaux avec les autres films ayant des chansons originales car la musique n'a pas la même portée. Dans les Disney, les personnages chantent et dansent tout comme dans les comédies musicales où la musique joue un rôle à part entière. Elle n'est pas que là pour servir les images, elle fait partie de l'histoire.

Un singer/songwriter, l'équivalent d'un auteur-compositeur-interprète en France, c'est une personne qui compose, écrit et performe ses propres chansons, généralement dans la tradition orale de la musique populaire, musique qui n'est pas forcément écrite.

Dans le monde du cinéma, à partir des années 70, le singer-songwriter se voit s'affirmer, il commence à composer et performer ses propres chansons dans les films. Comme Paul McCartney avec *Live And Let Die* pour le film au titre éponyme, réalisé par Guy Hamilton en 1973 sous la licence James Bond.

Lorsqu'un réalisateur ou des producteurs demandent à un singer-songwriter d'écrire et d'interpréter une chanson pour un film, c'est pour un style particulier, un profil particulier qui répondrait à une esthétique voulue d'un film, à la différence d'un interprète qui va lui user de sa popularité pour la promotion d'un film. En regardant tous les noms de personnalités issu du monde de la musique, on peut se rendre compte que c'est dans les années 80 et 90 qu'il y a cette grande époque de l'artiste acteur et de l'artiste écrivain où interprétant une chanson pour un film, car c'est à cette période que le star-system ou vedettariat était à son apogée. C'est dans ces années que l'artiste commence à avoir une portée politique, bien que la portée économique reste très ancrée. Lorsque l'on regarde les différents films avec lesquels les singer/songwriter ont écrit des chansons, on se rend compte que c'est généralement dans les films d'auteur qu'ils s'exécutent : un auteur travaillant avec un autre auteur sur un sujet précis, se respectant mutuellement.

En étudiant différents exemples de chanson originale pour le film, le singer/songwriter a plusieurs possibilités à la création d'une chanson. Tout d'abord, le projet commence toujours avec un contact entre les différents auteurs ou producteurs, suivi d'une lecture d'un script ou même une projection anticipée. Le singer-songwriter peut écrire une chanson en s'inspirant directement du film, du projet, ou en reprenant des choses qu'il a déjà commencé à écrire.

Voici quelques exemples de différents films et d'extrait d'interviews des artistes eux-mêmes : Pour son film *The Dead Don't Die*, Jim Jarmusch a demandé à Sturgill Simpson de lui écrire une chanson originale. A la sortie de la chanson, Simpson s'est entretenu avec Zane Lowe à la radio Beat 1 sur comment sa collaboration avec Jim Jarmusch a vu le jour :

« (Il) m'a demandé si je voulais écrire une chanson pour son film, et je crois que j'ai dit oui avant même qu'il ne pose la question. J'ai toujours aimé son travail, probablement depuis que j'étais trop jeune pour vraiment comprendre ou regarder. *Ghost Dog* et *Dead Man* ont eu un impact énorme sur moi. J'ai probablement vu *Ghost Dog* 200 à 300 fois. (...) »¹⁶

Sturgill Simpson, toujours au micro de Zane Lowe, sur l'écriture de la chanson :

« C'était le titre du film, donc je savais que ça devait être le titre de la chanson. J'ai juste lu les scripts, et j'ai trouvé des petites anecdotes et des extraits de ce que je pensais être le vrai message sous-jacent que Jim voulait montrer. C'était différent, parce que j'écris généralement la plupart des choses du point de vue de ma propre expérience. C'était amusant, très amusant ».¹⁷

Nous avons ici la vision d'artistes visant un public averti, sur un film d'auteur. Le choix de prendre Sturgill Simpson vient clairement du réalisateur, de par ses goûts musicaux. Évidemment, l'univers de l'artiste colle parfaitement avec ce film prenant place dans l'Amérique profonde.

Pour un film aux dépenses et à la portée beaucoup plus grande tel que *Back To The Future*, l'artiste populaire pour le film est choisi en fonction d'une promotion future, représentant d'une marque, par conséquent, la production est très impliquée dans ce choix.

¹⁶ Sturgill Simpson Releases New Country Song "The Dead Don't Die", le 13 Juin 2019.
<https://www.savingcountrymusic.com/sturgill-simpson-releases-new-country-song-the-dead-dont-die/>

Vu le 21/03/21.

¹⁷ *Ibid.*

Dans une interview donnée à RollingStone, Huey Lewis revient sur sa carrière et répond aux questions du journaliste Andy Greene sur comment Huey Lewis et son groupe The News, ont été approchés pour composer la chanson du film :

« Robert Zemeckis, Steven Spielberg et Bob Gale, qui ont respectivement produit, réalisé et écrit le film, ont demandé une rencontre. Nous sommes allés chez Amblin Entertainment à Los Angeles. Ils nous ont dit : « Écoutez, nous avons écrit ce film, et le personnage principal est cet adolescent, Marty McFly. Son groupe préféré serait Huey Lewis and the News. Vous voulez écrire une chanson ? » J'ai répondu : « Je suis flatté, mais je n'ai jamais écrit pour un film. On vous enverra la prochaine chose qu'on écrira. » C'était *Power of Love*. Je ne pensais pas que ça marcherait car il n'y avait pas d'intérêt pour l'amour dans le film, mais il est clair qu'ils l'ont bien utilisé. Ensuite, ils nous ont montré le film et nous ont dit qu'ils voulaient quelque chose pour le générique. C'est alors que Sean (Hopper) et moi avons écrit *Back in Time*. »¹⁸

Ici, le contact est toujours le même, une idée de collaboration entre auteurs, mais pour un film du calibre de *Back to The Future*, l'idée est quand même de faire la promotion d'un film, même si la chanson ne correspond pas forcément au film. Malgré tout, Huey Lewis & The News ont fini par composer une chanson spécialement pour le film, même si leur chanson *Power of Love* a eu bien plus grand succès.

Ce que recherchent les réalisateurs, c'est un artiste, qui colle à l'atmosphère du film, à une idée. Lorsque l'on regarde *Back To The Future*, nous sommes au cœur des années 80, et la voix, le son, ainsi que l'ambiance d'Huey Lewis & The News semble évidente lorsqu'elle apparaît dans le film : c'est en totale harmonie avec le film et son époque.

La chanson originale pour le film composée par un singer-songwriter sert évidemment à la communication d'un film, mais c'est surtout un apport au film, comme une extension. D'un côté nous avons les artistes engagés, qui vont essayer de comprendre le film et de s'en imprégner pour écrire quelque chose de profond, comme ici, Sturgill Simpson et de l'autre des chansons correspondant plus à une atmosphère, avec une musique destinée à divertir, ici avec Huey Lewis and The News. Finalement, le choix d'un artiste pour la chanson originale relève de l'ambiance, du sujet et de la portée du film, même si, comme toujours, il existe des exceptions.

¹⁸ Greene, Andy, RollingStone, Huey Lewis on 30 Years of 'Sports': 'Our 15 Minutes Were a Real 15 Minutes', 17 Mai 2013. <https://www.rollingstone.com/music/music-news/huey-lewis-on-30-years-of-sports-our-15-minutes-were-a-real-15-minutes-237604/>. TDA. Vu le 21/03/21.

Profil B - Le singer-songwriter qui écrit le score pour le film

Les compositeurs et artistes issus de musique populaire sont choisis pour leur identité et ce qu'ils peuvent apporter dans un projet.

D'après l'éditeur, producteur, écrivain, compositeur, ingénieur du son Jean-Michel Guesdon, le choix d'un groupe ou artiste pour un film vient du son, de la jeunesse et du rapport avec les images, comme Pink Floyd pour le film *More* de Barbet Schroeder par exemple.¹⁹

Toujours d'après Jean-Michel Guesdon, à l'époque des années 1950 à 1990, dans les blockbusters, des compositeurs comme Bernard Hermann faisaient un énorme travail de composition à l'image pour obtenir un score soigné, alors que de nos jours, la tendance est plutôt de choisir des chansons préexistantes pour le film, puis des compositions originales pour faire le lien, pour habiller le film.

Faire appel à un singer-songwriter comme scorer d'un film pourrait-être un bon compromis à l'évolution de la musique de film, mais les choses sont plus compliquées que cela. Compositeur de score et singer-songwriter sont deux choses différentes, qui demandent une éducation et un apprentissage différent, même si l'un n'empêche pas l'autre ; un singer-songwriter et un scorer partagent le même métier : compositeur, par conséquent, dans la vie d'un artiste compositeur, absolument tout est possible.

Le score pour une œuvre audiovisuelle, a pour fonction d'habiller, d'accompagner les actions, de créer une ambiance, un liant à l'œuvre, faire le choix de prendre un artiste qui n'est pas expert dans le scoring, et de ne choisir que lui, est un choix très singulier. *Dead Man*, de Jim Jarmusch fait partie de ces films-là : avec Neil Young à la composition, et ce qu'il sait faire de mieux, du rock. Les chansons du singer/songwriter natif du Canada laissent beaucoup de place aux parties instrumentales, avec des soli de plusieurs minutes, à l'image d'une Jam session²⁰, un style assez primaire qu'il a l'habitude de produire avec son groupe le Crazy Horse, ce qui ne laisse pas indifférent J. Jarmusch. Lorsque le réalisateur produisait *Dead Man*, il mettait sur ses différentes scènes la musique de Neil Young, en guise de Temp Track²¹ : des extraits instrumentaux coupés de diverses chansons de ce dernier.

¹⁹ D'après l'entretien réalisé à Jean-Michel Guesdon.

²⁰ Jam-sessions : (anglais jam, foule, et session, réunion), Réunion de musiciens de jazz improvisant librement pour leur propre plaisir. Dictionnaire Larousse.

²¹ Temp Track : (anglais temp. Pour temporaire, et Track, morceau) « Des musiques de référence sont parfois utilisées au montage, posées temporairement sur les images. », Basirico, Benoit, *La musique de film : compositeur et réalisateur au travail*, Ciné Cinéma, hémisphères, 2018.

Neil Young a composé la musique de *Dead Man* en improvisant, avec tout le film projeté sur plusieurs écrans autour de lui, ce qui fait de cette musique une pièce unique dans l'histoire de la musique de film.

Cet exemple de *Dead Man* nous montre que le score par un artiste populaire relève souvent d'un sentiment, d'un son commun. Le singer-songwriter compose son score comme il composerait une de ses chansons, le score de *Pat Garret & Billy The Kid*, composé par Bob Dylan, nous confirme ce phénomène : les musiques habillant le film ressemblent aux chansons habituelles de l'artiste où on imagine que la composition de ce score est à la base une grille d'accords où les musiciens improvisent dessus. Cette observation est confirmée par le singer/songwriter et producteur, membre du collectif Buena Vista Social Club, Joachim Cooder, qui s'est plusieurs fois essayé au score pour du documentaire.

Dans notre entretien, il raconte que lorsqu'il compose une musique pour l'image, il fait exactement la même chose que lorsqu'il compose une chanson, il y va au « feeling », il s'inspire de ce qui l'entoure, comme le désert ou les « Open Roads ». Il se trouve que Joachim Cooder n'a pas vraiment poussé ses études de solfège, il a des bases, sans avoir de connaissances approfondies. C'est quelque chose d'assez commun chez les Singer/Songwriters, d'après lui, ce qu'on recherche chez lui, lorsqu'on l'appelle pour un projet, c'est son univers et ce qu'il peut apporter au film²².

L'artiste ayant principalement travaillé sur des documentaires explique que lorsqu'il travaille pour un projet, il envoie différentes maquettes avec des choses assez différentes et laisse le réalisateur choisir une direction que va par la suite prendre l'artiste.

De nombreux Scores composés par des artistes populaires sont uniques dans l'histoire du cinéma : il y a l'incontournable *Paris, Texas* de Wim Wenders avec une musique composée par Ry Cooder, qui répond à l'esthétique de l'ouest Américain et du désert, la musique de Trent Reznor et Atticus Ross pour *The Social Network* proposant une atmosphère synthétique souvent pesante... Généralement, les films concernés par ce choix de compositeur ont une identité très marquée, une ambiance particulière ou même une époque particulière que seulement des artistes issus de musique populaire peuvent retranscrire, car c'est bel et bien leur domaine, qu'ils soient aidés ou non.

²² Entretien réalisé à Joachim Cooder, 18 Février 2020.

Un compositeur « classique » issu de conservatoire n'aurait probablement pas su composer une œuvre aussi marquante que les B.O. de *Paris, Texas* ou *Dead Man* car il ne serait probablement pas assez imprégné de cette culture populaire tout comme l'inverse, Neil Young ou Ry Cooder n'aurait probablement pas pu composer le score d'un film de Super Héro car tout dépend de l'esthétique, des relations, et de l'importance qu'accorde un réalisateur pour la musique de son film. Il existe quand même des exceptions comme le compositeur Jonny Greenwood, guitariste du groupe Radiohead. Ses compositions au cinéma sont complexes, inspirées par la musique savante, à l'écoute de la bande originale de *There Will Be Blood* ou *Phantom Thread* de Paul Thomas Anderson, on est loin d'imaginer le compositeur comme un guitariste d'un groupe populaire des années 2000. Pourtant, cette situation n'a rien de surprenante quand on voit le profil du compositeur : dans le groupe, il est arrangeur, il expérimente des sons et prend les chansons de Tom York pour en faire des chansons de Radiohead. Ce profil nous confirme qu'il n'y a plus de règles ni de hiérarchie dans la composition musicale.

Profil C - Le singer-songwriter qui collabore avec un compositeur/partageant la composition d'un film

Il arrive que pour un film, on ait un album de compositions originales inspiré par le film ou tiré du film ainsi que le score. L'album de chansons originales est évidemment une communication de la part des studios de production, voulant vendre leur film au plus grand public en créant des produits dérivés même s'ils sont artistiques.

En 1989, l'artiste Prince, signe la Bande Originale de *Batman* réalisé par Tim Burton, un album complet de chansons inspirée par le film et de la collaboration entre les deux artistes aux arts excentriques. Mais lorsque l'on regarde le film, précisément la musique du film, on y voit une bande originale coupée en deux, d'un côté la grande musique orchestrale de Danny Elfman, de l'autre la musique de Prince. On peut donc, en observant cela, pour des besoins de style, de mode, de courant artistique, que la musique de Prince ne remplis pas les mêmes besoins que la musique de Danny Elfman : une musique dans ce style POP a ses limites pour un film, tout comme la musique orchestrale à les siennes pour certaines scènes, il y a différentes fonctions.

Il faut aussi avoir à l'esprit que Prince, à cette époque était très connu, il y a derrière ça une portée commerciale, à la base Tim Burton, même s'il était fan de l'artiste, ne souhaitait pas que Prince compose des chansons pour le film, car ça ne correspondait pas à sa vision sombre de Gotham. Ce sont les studios ont forcé la main au réalisateur pour qu'il accepte. Dans une interview avec David Breskin pour Rolling Stone en 1992, le réalisateur déclare « Cela a entaché quelque chose que je ne veux pas entacher : que vous ressentiez pour un artiste. {...} Et en fait, j'ai aimé l'album de Prince. J'aimerais pouvoir l'écouter sans ressentir ce qui s'est passé. »²³

L'album de Prince a servi de communication pour le film : en 1989, le film de Super héros n'était pas à la mode, et Prince ainsi que Burton, l'on rendu populaire.

L'artiste populaire, est quelque part l'image de la société dans laquelle il vit, son son, ses compositions sont rattachées à une époque précise, c'est pourquoi, pour créer une ambiance, une identité d'un moment spatial et temporel précis, les prendre en tant que scorer, semble être judicieux. Dans *Lethal Weapon* de Richard Donner, sorti en 1987, la musique de Michael Kamen et Eric Clapton réussit à nous plonger dans Los Angeles au cœur des années 80 grâce aux codes de la musique Hollywoodienne à laquelle on ajoute les codes de la musique pop de l'époque, tel que la guitare d'Éric Clapton et les soli de saxophones.

Il arrive aussi que le score du film soit le fruit d'une collaboration entre deux compositeurs différents spécialement pour un film, que ce soit pour la production de chansons intégré au score ou du scoring de manière générale.

Eddie Vedder, le front man de Pearl Jam signe la Bande Originale de *Into The Wild* de Sean Penn, ses chansons sont mélangées à celles de Michael Brook pour le film, ce qui donne une réelle identité musicale au film. On ne sait plus vraiment quelle est la chanson de qui, on se souvient juste de l'ambiance sonore, il y a une vraie cohésion entre les deux artistes et compositeurs, partageants une identité musicale. On est ici sur un film qui a eu un grand succès, certes, mais appartient quand même à la catégorie des films d'auteurs, *Into the Wild* étant un film indépendant, a une liberté artistique que l'on ne retrouve pas dans certains films hollywoodiens à grand budget, où le compositeur est suivi, a de nombreux assistants et orchestrateurs afin d'être sûr que l'élaboration de la partition se passe au mieux.

²³ Henry, Dusty, Batdancing In The Dark: Revisiting Prince's Batman Soundtrack 30 Years Later, 17 avril 2019. <https://www.kexp.org/read/2019/4/17/batdancing-dark-revisiting-princes-batman-soundtrack-30-years-later/> TDA. Vu le 21/03/21.

Lorsqu'on écoute le score du film *Oblivion*, réalisé par Joseph Kosinski avec une musique co-composée par Joseph Trapanese et l'artiste M83, on entend très peu le style de M83, c'est comme si on l'avait rajouté spécialement pour viser le public qui l'écoute ; pourtant l'artiste, s'est par la suite plusieurs fois essayé à la composition de musique de film, avec succès et cohérence. La réussite d'une collaboration entre deux compositeurs aux compétences différentes relève d'une entente, d'une esthétique et d'une véritable complémentarité entre les artistes, comme dans le film *Freeheld*, réalisé par Peter Sollett avec la bande originale composée par Hans Zimmer et Johnny Marr (guitariste de The Smiths).

En étudiant ces trois profils, et les différentes œuvres, on se rend compte qu'il existe des catégories d'artistes populaires au cinéma :

-L'artiste populaire composant autodidacte, qui garde ses propres codes, avec des connaissances théoriques suffisantes.

-L'artiste populaire aux connaissances théoriques poussées.

-L'artiste populaire collaborant avec des compositeurs expérimentés, ayant une connaissance théorique poussée.

A propos de ces catégories, Pierre Lavoie, dans un entretien, explique :

« Je pense qu'il est important, même en conservant ces catégories, de comprendre en quoi elles ne sont pas mutuellement exclusives et qu'elles peuvent aussi faire partie d'un continuum. Un musicien aux connaissances théoriques poussées peut très bien, dans le cadre d'un projet donné, travailler principalement par instinct. Aussi, un musicien qui travaille par instinct ne crée jamais en vase clos. « Ses propres codes » sont irrémédiablement le produit de sa subjectivité et de toutes les musiques, de toutes les expériences esthétiques qu'il a cumulées dans sa vie. Même les plus originaux des compositeurs de musique populaire crée par intermédialité et intertextualité, ils font, parfois consciemment, parfois inconsciemment, référence à différentes traditions musicales, littéraires, culturelles. »²⁴

²⁴ Compte-rendu de l'entretien réalisé à Pierre Lavoie le 5/03/2021.

Un artiste de musique populaire, même s'il compose une musique codée et connotée, n'a pas de règles en ce qui concerne la composition pour un film ; tout dépend de ce qu'on attend de lui et de sa manière de concevoir et de comprendre un sujet. C'est la même chose pour un compositeur scorer, ses connaissances de la théorie musicale poussée lui permet de composer ce qu'il veut, comme John Williams avec *La cantina* dans *Star Wars* par exemple.

Le compositeur est un auteur avec une vision d'un scénario, il peut s'exécuter en s'inspirant des idées des réalisateurs ou producteurs, ou se créer ses propres idées et avoir sa propre vision d'un scénario ou d'images. Le singer-songwriter, en plus d'écrire de la musique, écrit des paroles, un texte directement inspiré d'un sujet donné. Le texte, parfois préexistant à un film, peut parfaitement coller à un sujet donné, et directement correspondre au projet. Mais le singer-songwriter est aussi un poète, un écrivain qui doit trouver l'équilibre entre sa musique et son texte. Il arrive parfois qu'un texte ait besoin d'une musique particulière pour pouvoir vivre, à défaut de correspondre aux demandes d'un réalisateur ; c'est pourquoi la chanson pour le film composée par un artiste compositeur interprète est une autre vision d'un scénario, d'image ou de sujet. Pour un réalisateur, faire appel à un artiste pour écrire une chanson pour son film, c'est vouloir et accepter une autre vision que la sienne.

Analyse

PHILADELPHIA :

Pour mieux comprendre la place et le rôle d'un singer-songwriter au cinéma, nous allons prendre comme exemple le film Philadelphia de Jonathan Demme sorti en 1993.

Ce film raconte l'histoire d'Andrew Beckett (interprété par Tom Hanks), un jeune avocat en pleine ascension qui se voit licencié pour faute professionnelle. Ne comprenant pas quelle faute il a commis, il pense que c'est parce qu'il est atteint du SIDA et engage Joe Miller (interprété par Denzel Washington), qui est un avocat homophobe.

Ce film, traitant d'un sujet très sensible à l'époque, a eu de multiples récompenses telle que l'oscar du meilleur acteur pour Tom Hanks, l'oscar de la meilleure chanson originale pour Bruce Springsteen, parmi d'autres distinctions dans diverses récompenses telle que les Grammys Awards où les golden globes.

La Bande Originale de ce film est partagée par divers artistes tel que Neil Young, SADE, Peter Gabriel, les Indigo Girls... ainsi que le score signé Howard Shore.

Il est évident que ces chansons n'auraient jamais vu le jour sans le film de Jonathan Demme, comme expliqué dans le livre *Bruce Springsteen La Totale Les 332 Chansons Expliquées*²⁵ de Philippe Margotin et Jean-Michel Guesdon, Jonathan Demme, pour son film, cherchait une musique rock, avec des guitares et un texte fort : il avait en tête la chanson *Southern Man* de Neil Young, tiré de son album *After the Gold Rush* de 1970 ; c'est une chanson très rock, avec un texte engagé traitant du racisme envers les afro-américains dans le sud des États-Unis.

Demme, voulant que son public soit aussi des hommes « pas forcément à l'aise avec le sujet » appela donc Neil Young en lui demandant une chanson originale inspirée de son propre *Southern Man*, car l'artiste Canadien, avec sa popularité, a le moyen de faire venir tout ce public-cible. Le Loner²⁶ accepta et écrivit *Philadelphia* : une chanson sobre, Neil Young au piano avec une réverbération très profonde accompagné de synthétiseurs « strings », comme on peut l'entendre sur de nombreuses œuvres de l'époque telle que la bande originale de *Twin Peaks* composée par Angelo Badalamenti.

²⁵ Guesdon, Jean-Michel, Margotin, Philippe *Bruce Springsteen, la totale : les 332 chansons expliquées*. Epa, 2020. P. 358-359.

²⁶ Surnom donné à Neil Young, en référence à la chanson *The Loner* figurant sur son premier album solo. <https://www.universalmusic.fr/artistes/20000146284> Vu le 21/03/21

Demme aime le morceau que Neil Young lui a composé mais ça n'a clairement rien à voir avec l'hymne rock qu'il voulait, ce n'est pas du tout ce qu'il voit pour une introduction. Demme, tenant à ses guitares, se tourne vers Bruce Springsteen, lui propose de regarder le film, de s'en inspirer et de lui composer une musique rock. Le Boss²⁷ accepte et s'inspire d'un texte qu'il avait commencé à écrire suite à la mort d'une amie proche, la même année.

L'artiste compose le morceau mais son texte n'arrive pas à coller à une chanson rock et donc à ce que demande le réalisateur. Malgré tout, il envoie la cassette à Jonathan Demme qui est bien sûr ému, mais surtout déçu de ce qu'a enregistré Springsteen. Sur les conseils de sa femme, il laisse tomber son idée de musique rock et prend la chanson pour son introduction.

Lorsque l'on analyse les différentes chansons que composent l'album de la bande originale du film, les chansons de Bruce Springsteen et Neil Young sortent du lot pour plusieurs raisons. La première est bien évidemment la popularité de ces artistes, leurs qualités de songwriter, la singularité de leurs chansons (leur style), et surtout le moment où sont placées les chansons au montage, l'une au début, l'autre à la fin. Le reste de l'album est aussi intéressant, mais reste dans une tradition blues, rock et pop, très typée années 90 ; de plus, la majorité des chansons sont des reprises de standard ou de tubes américain tel que *Please Send Me Someone to Love* interprété ici par SADE, *Have You Ever Seen The Rain* interprété par les Spin Doctors ou encore *I don't want to talk about it* interprété par les Indigo Girls. Bien que l'histoire des chansons écrite pour ce film soit particulière, nous allons analyser ici la musique de Bruce Springsteen *Streets Of Philadelphia* pour illustrer le travail d'un singer-songwriter au cinéma.

²⁷ Surnom donné à Bruce Springsteen. Au début de sa carrière, l'artiste paye lui-même ses musiciens à la fin de chaque concert, ce qui lui vaudra ce surnom. Dufaud, Marc, Bruce Springsteen. Une vie américaine, Camion Blanc, 2010, p. 38

Streets Of Philadelphia:

INTRO-COUPLET-REFRAIN-COUPLET-REFRAIN-PONT-COUPLET-REFRAIN-
OUTRO

La chanson est construite sur une rythmique de boîte à rythme, aux sonorités Hip-Hop des années 90 ralentie par Springsteen à environ 95 bpm, cette batterie sera présente sur quasi toute la durée de la chanson mais démarre seule pendant 8 mesures dans un rythme binaire ; Pendant que cette boîte à rythme joue en solo, nous avons l'introduction de TriStar Picture à l'image.

A 0 :20, des synthétiseurs font leur apparition, synchronisées avec les premières images réelles du film : différents plans de la ville de Philadelphie, comme si c'était un documentaire, montrant les différentes classes sociales, différents lieux, différentes personnes faisant écho au titre de la chanson elle-même « Streets Of Philadelphia ».

Ces synthétiseurs sont des nappes avec un son très doux que l'on retrouve beaucoup dans le reste de la discographie de Bruce Springsteen, jouant les accords F et Am, accompagnés d'une basse discrète jouant les fondamentales des deux accords, en instrumentale durant encore 8 mesures.

Springsteen commence à chanter à la fin de la 16^{ème} mesure, dans un style chanter-parler, comme quelqu'un racontant son histoire, jusqu'au refrain à la 25^{ème} mesure. Le refrain est composé des accords Bb F/A et C, introduit par la phrase de Springsteen « On The Streets Of Philadelphia », dans un chevauchement entre deux mesures suivi par une succession de ce qu'on pourrait appeler onomatopée en « la » faisant une boucle rythmique approximative noire-noire-croche-noire-croche-noire fondu dans une réverbération lointaine de plusieurs voix (Backing Vocals) dont celle de Tommy Sims, (seul collaborateur de la chanson), à la différence de la voix lead du chanteur ayant une réverbération plus proche. Approximation rythmique car, ce refrain en 8 mesures se chante dans l'émotion, et n'a pas toujours la même forme suivant les mesures.

Les 16 mesures suivantes ont la même forme que les 16 précédentes à la différence qu'une nouvelle nappe de synthétiseur s'est ajoutée et joue en lead, à l'octave au-dessus, avec parfois quelques notes en plus pour ajouter de l'émotivité dans la chanson.

Après ce second refrain, Bruce Springsteen nous offre un pont plein d'émotions composé des accords, par mesure : Bb Dm, Bb F et Am Bb C accompagnés de plus grandes nappes de synthétiseurs remplissant beaucoup plus d'espace que tout le reste de la chanson ; Springsteen « double » sa propre voix lead sans respecter une rythmique précise, sur les paroles « a thousand miles just to slip this skin » (à la fin du pont), avec une voix Falsetto, renforçant un côté sensible, comme si la personne dans laquelle se met Bruce Springsteen pour chanter la chanson pleurait de désespoir et de solitude. Solitude aussi marquée par le fait que la dernière mesure de ce pont, commençant par le mot « skin » avec une réverbération encore très lointaine, est le seul moment de la chanson où la rythmique s'arrête pour reprendre à la mesure suivante. Après le pont, la chanson reprend son cours avec un couplet et un refrain. La chanson finie par un fade out sur l'instrumentale du refrain, laissant place à une improvisation de synthétiseur parfois presque dissonante, en revanche, dans la version du film, la chanson se termine plus tôt, sur le refrain de la chanson en fade out sur un plan de Tom Hanks jouant son rôle d'avocat.

Paroles et traduction²⁸ :

<p>[Couplet 1] I was bruised and battered; I couldn't tell what I felt I was unrecognizable to myself I saw my reflection in a window, I didn't know my own face Oh brother are you gonna leave me wastin' away On the Streets of Philadelphia</p> <p>[Couplet 2] I walked the avenue, 'til my legs felt like stone I heard the voices of friends vanished and gone At night I could hear the blood in my veins It was just as black and whispering as the rain On the Streets of Philadelphia</p> <p>[Pont] Ain't no angel gonna greet me It's just you and I, my friend My clothes don't fit me no more I walked a thousand miles Just to slip this skin</p> <p>[Couplet 3] The night has fallen, I'm lyin' awake I can feel myself fading away So receive me brother with your faithless kiss Or will we leave each other alone like this On the Streets of Philadelphia</p>	<p>[Couplet 1] J'étais meurtri et battu ; je ne pouvais pas dire ce que je ressentais J'étais méconnaissable pour moi-même J'ai vu mon reflet dans une fenêtre, je n'ai pas reconnu mon propre visage Oh mon frère, tu vas me laisser en plan Dans les rues de Philadelphie</p> <p>[Couplet 2] Je marchais sur l'avenue, jusqu'à ce que mes jambes soient comme de la pierre J'ai entendu les voix des amis disparu La nuit, je pouvais entendre le sang dans mes veines C'était aussi noir et insidieux que la pluie Dans les rues de Philadelphie</p> <p>[Pont] Aucun ange ne me saluera Il n'y a que toi et moi, mon ami Mes vêtements ne me vont plus J'ai fait mille kilomètres à pied Juste pour quitter cette peau</p> <p>[Couplet 3] La nuit est tombée, je suis éveillé Je me sens m'évanouir Alors reçois-moi frère avec ton baiser sans foi Ou nous laisserons-nous seuls comme ça Dans les rues de Philadelphie</p>
---	---

²⁸ TDA.

Dans cette chanson, Bruce Springsteen chante à la première personne, il se met dans la peau d'un Homme ayant le Sida à Philadelphie dans les années 90.

Explications et interprétation de la chanson²⁹ :

Couplet 1

Le premier couplet de cette chanson raconte la honte que pouvait avoir quelqu'un ayant le Sida : « I was bruised and battered; I couldn't tell what I felt, I was unrecognizable to myself ». La détresse psychologique du protagoniste face aux changements physiques qu'implique sa maladie : « I saw my reflection in a window, I didn't know my own face ».

Et la peur du rejet de l'autre face à cette maladie méconnue à l'époque : « Oh brother are you gonna leave me wastin' away On the Streets of Philadelphia ».

Couplet 2

Le protagoniste marche dans la rue, affaiblit par la maladie et pense à tous ses amis décédés avant lui, probablement de la même maladie qui le touche : « I walked the avenue, 'til my legs felt like stone, I heard the voices of friends vanished and gone ».

Avec les phrases qui suivent, on imagine le sujet penser toutes les nuits à sa maladie, ne pensant qu'à ça, lui rongé l'esprit pour le plonger dans une sévère dépression : « At night I could hear the blood in my veins, It was just as black and whispering as the rain, On the Streets of Philadelphia ».

Pont

Une référence à la religion, la perte de la foi due au regard extérieur et du manque d'aide et de prise en charge des personnes infectées, de peur d'être infecté : « Ain't no angel gonna greet me, It's just you and I, my friend ».

Encore une référence aux changements physiques du protagoniste à cause de sa maladie : « My clothes don't fit me no more ».

Et la bataille qu'il mène, les efforts qu'il fait pour essayer de guérir, en vain, car il sait qu'il est condamné illustré ici par la route qu'il a parcouru avec cette maladie : « I walked a thousand miles, Just to slip this skin ».

²⁹ TDA.

Couplet 3

Le protagoniste se sent partir sur son lit de mort: « The night has fallen, I'm lyin' awake, I can feel myself fading away ».

Et pense à sa mort proche dans l'oubli tout en se demandant si un jour on arrêtera de délaisser les personnes ayant le sida: « So receive me brother with your faithless kiss Or will we leave each other alone like this On the Streets of Philadelphia ».

Le texte et la musique de la chanson son en harmonie et se répondent mutuellement, l'instrumentation est simple, sobre, représentant la solitude du protagoniste, la boîte à rythme constante tout le long de la chanson représentant la société des années 90, en mouvement continuant son trajet sans regarder les gens mourir dans les rues de Philadelphie et l'apparition des notes aigues des synthétiseurs et des voix illustrant la détresse et les pleurs des personnes délaissés.

Avec ce film, Bruce Springsteen nous donne une vision dure et réaliste ce qui fait de cette chanson, une chanson engagée, sociale et politique : l'artiste est connu pour être engagé dans ses textes, et une fois de plus, il dépeint une époque et une situation gravissime.

D'après Jean-Michel Guesdon³⁰, *Philadelphia* étant l'un des premiers films à parler du SIDA, et pouvant diviser, étant un sujet tabou à l'époque, les communautés et droits LGBT étant beaucoup moins développées qu'aujourd'hui, il y avait un besoin de ce type d'artiste pour soutenir le film, des artistes rock pouvant traiter de ce sujet sensible avec fermeté et non avec « douceur » (dans la musicalité), donnant une nouvelle image de cette situation, de la condition des homosexuels et de la gravité du sida dans les années 90. Malgré tout, c'est l'inverse qui s'est produit : le sujet étant sensible, Springsteen avoue qu'aucun texte ne collait avec une musique rock, il ne pouvait pas s'empêcher d'être dans une certaine émotion ; l'artiste ne fait pas ce qu'il a l'habitude de faire, et ne fait pas ce qu'on attend de lui, grâce au film, il a pu exprimer une autre partie de son art, et apporter sa propre vision de l'époque dans laquelle il vit ce qui fait de cette chanson une œuvre marquée dans son temps, racontant une époque particulière.

³⁰ Propos recueillis de l'entretien téléphonique réalisé à Jean-Michel Guesdon le 22/02/21

Ce qui est intéressant ici, c'est que sur les chansons composées pour le film, seul Peter Gabriel, avec *Lovetown* à fait une chanson plutôt rock et dansante à l'inverse de Neil Young et Bruce Springsteen, qui ont fait des chansons dans un style sobre, avec une instrumentalisation restreinte alors qu'ils ont été contactés par rapport à leur musique rock. Cela peut nous en dire beaucoup sur la sensibilité d'un sujet. Ici le SIDA et la condition des homosexuels aux états unis dans les années 90, le texte transcende la musique, on y voit des artistes « à fleur de peau », nous exprimant leurs réels sentiments de par leur vision de ce sujet précis.

On voit ici le pouvoir et l'influence du singer/songwriter dans un film, il crée une œuvre à part entière, même si la chanson n'est pas ce que le réalisateur a demandé, il reste quand même un sentiment de confiance et d'engagement envers un sujet commun, la référence du réalisateur étant une chanson datant de 1970, Springsteen, ainsi que Young offrent des chansons personnelles ; le singer/songwriter s'implique en tant qu'artiste engagé, avec sa propre sensibilité et sa propre vision d'un sujet.

Conclusion

L'évolution de l'auteur-compositeur-interprète dans le monde de l'audiovisuel a permis à la musique de film de se renouveler ; le cinéma étant, à la base, le refuge de la musique classique, connaît, depuis les années 90, une légère crise. Avec les nouveaux styles musicaux, les nouvelles technologies ainsi que la musique assistée par ordinateur, la musique écrite est en déclin, ce n'est pas par hasard que la récompense de l'oscar de la meilleure partition de musique de film est devenue meilleure musique de film.

Dans le magazine *Classica*³¹, Alexandre Poncet et Christopher Young expliquent que tout a commencé lorsque Giorgio Moroder a gagné l'oscar de la meilleure musique de film pour *Midnight Express* réalisé par Alan Parker : la musique de ce film est entièrement composée avec des synthétiseurs, sans orchestre. Plus tard, Hans Zimmer, en créant son studio dans le but de faire de la musique de film à la chaîne et « en comité », a largement influencé le travail de compositeur : le scorer s'adapte au logiciel et ses capacités, et le logiciel ne s'adapte pas au compositeur. C'est l'une des raisons pour lesquelles beaucoup de musiques de film des années 2000 à aujourd'hui se ressemblent.

Il faut comprendre que, actuellement, il y a, chez les compositeurs, un débat sur les mélodies ; s'il on regarde tous les films Nord-Américains qui sont sorti depuis les années 2000, soit depuis Hans Zimmer. Le compositeur Germano-Américain, principale figure de la musique de film des 20 dernières années, apprend la musique en autodidacte et n'apprend pas le solfège ; lorsqu'il a 16 ans, il déménage en Angleterre et se met à s'intéresser aux synthétiseurs et à la musique électronique de manière générale pour ensuite intégrer le groupe The Buggles derrière les claviers, connus pour leur tube *Video Killed the Radio Star*. Ici on apprend que l'un des compositeurs les plus affluents de ces 20 dernière année est autodidacte et vient du monde de la musique populaire. Les thèmes et Leitmotiv, à quelques exceptions près comme les nouveaux *Star Wars* ou films Marvel, se font rare, les grandes musiques d'aujourd'hui ressemblent plus à du Sound-design, les mélodies dépassant les 8 mesures sont quasiment inexistantes, nous sommes dans une ère où la musique de film se résume aux motifs ; les nouveaux compositeurs travaillant plus les textures que les mélodies.

³¹ CLASSICA N°212, La musique au cinéma, Mai 2019 p. 45-46

Même si ce phénomène est réel, il faut garder à l'esprit qu'il existe encore des compositeurs excellent dans l'écriture comme Alexandre Desplats, et que nous ne sommes pas à l'abri d'un retour en force de la musique Orchestrale à l'image.

Christopher Young, toujours dans la revue *Classica*³², nous explique qu'il est très sceptique en ce qui concerne le futur de la musique à l'image et au retour des mélodies, car en continuant à proposer des scores aux gros studios Hollywoodiens, il se rend compte que ce qui importe la production, les réalisateurs et superviseurs musical, c'est de faire exactement ce qu'ils disent de faire, de les écouter et de faire une musique correcte.

Dans le traitement des musiques savante au grand écran, nous sommes loin des Neil Young, Prince ou Daft Punk, mais c'est simplement parce que les attentes sont différentes entre un scorer et un singer/songwriter. Le statut de compositeur devient un statut technique et est de moins en moins considéré comme auteur, ce phénomène est probablement lié à l'utilisation des temp-tracks, on bride directement la création, et même si c'est tentant, pour se faire une idée d'une scène, on limite directement les compositeurs en les conditionnant à quelque chose qui a déjà été fait, pour exemple, on a le film *300* de Zack Snyder³³.

Les films aux scorer populaires restent généralement des films dit « indépendants » ou alternatif, c'est du Hollywood pour public averti, à quelques exceptions près même si l'on peut apercevoir une nouvelle génération de compositeurs tel que Ludwig Göransson, poulain de Hans Zimmer, qui mélange musique classique et musique populaire dans ses œuvres.

L'artiste Populaire a généralement un ou plusieurs instruments de prédilection qu'il utilise avec un style très défini et reconnaissable, ce qui attire généralement l'attention sur lui.

Le compositeur classique, lui, joue souvent plusieurs instruments mais écrit la musique.

On entend son style dans l'écriture même de sa partition, à l'utilisation de ses cordes, ou des percussions par exemple. Il y a une école orale et une école écrite, qui répond tous deux à des besoins différents.

De nos jours, la musique se mélange, les musiques savantes rencontrent les musiques populaire tout le temps, avec l'avènement des Home-studios, de plus en plus de musiciens testent divers choses et on arrive doucement vers une musique d'interprète qui mélange parfaitement les deux écoles : La maîtrise et l'écriture d'un instrument de l'école classique et l'émotivité de l'école orale.

³² *Ibid.*

³³ Basirico, Benoit. *La musique de film : compositeurs et réalisateurs au travail*. Hémisphères éditions., 2018. P.70

Le rôle de l'artiste populaire dans la création d'une bande originale pour une œuvre audiovisuelle est complexe. Son rôle peut-être, tout simplement dans le domaine du marketing d'influence : on doit vendre un produit, donc on l'associe tout simplement au produit pour mieux le vendre... Mais même si cet aspect est engagé, ce qui en découle est assez singulier, et même s'il touche un large public, cela ne veut pas dire que ce n'est pas qualitatif. Il y a un aspect passionnel et challengeant pour un auteur : l'artiste qui s'exprime et travaille pour une œuvre.

La musique populaire au cinéma dispose d'énormément d'atouts et de limites, de par ses multiples possibilités d'utilisations.

Les compositions ainsi que la participation d'un artiste populaire au sein d'une œuvre permettent quelque part d'humaniser une œuvre, en ce qui concerne la chanson pour le film, l'idée est de ramener le spectateur à lui-même, avec une musique qui lui est familière pour mieux s'approprier une histoire, et finalement mieux la comprendre et parfois l'aimer. C'est aussi une façon d'écouter le film : lorsque l'on écoute des chansons inspirées du film, comme les bandes originales de *Dead Man Walking* de Tim Robbins ou *A Bronx Tale* de Robert De Niro, on revoit le film, on se replonge dans l'ambiance de ce film et cela fait marcher notre imagination.

Pour les besoins d'un film, un artiste venant d'un monde populaire est parfois judicieux pour recréer une atmosphère, Ry Cooder dans *Paris, Texas* fait un travail remarquable et intemporel et réussit à créer une ambiance américaine fantasmée, avec une guitare slide presque seule sur tout le film : cela représente bien le protagoniste solitaire joué par Harry Dean Stanton.

On ne choisit pas un artiste populaire pour ses capacités de composition et d'adaptation, on le choisit pour sa sincérité, pour sa portée, son style et son émotivité. C'est un auteur qui influence la compréhension et l'accueil d'un film de par ses propres interprétions et visions du monde qui l'entoure.

Annexes

Entretien avec Pierre Lavoie, le 5 Mars 2021.

1-Pensez-vous que l'artiste populaire (comme Neil Young, par exemple), lorsqu'il écrit une chanson pour un film, répond à une esthétique particulière ou exprime sa propre vision d'un sujet ?

« À mon avis, la meilleure personne pour répondre à cette question précise est le créateur, dans ce cas le compositeur de musique populaire pour un film donné. Plus précisément, je pense que les musiciens populaires à qui on demande de composer une chanson ou une pièce pour un film travaillent 1) nécessairement à partir de contraintes (les indications du réalisateur, de la production, etc.) qui sont parfois esthétiques, parfois poétiques ; et (plutôt que ou) offre grâce à leur création un regard, ou une écoute, particulière à propos d'un sujet donné. La création « autonome » et la commande « imposée » ou « commerciale » doivent donc à mon avis être plutôt comprises dans un continuum (plus ou moins de liberté, plus ou moins de contraintes) que comme des catégories distinctes (contraintes imposées vs créativité et subjectivité). »

2-De plus, pensez-vous que l'écriture d'une chanson pour un film se rapproche de l'utilisation d'une musique préexistante ?

« Oui, tout à fait. J'ai personnellement, lorsque je composais des musiques de film, eu à composer dans différents modes de référencialité. On m'a parfois carrément demandé « une chanson comme... » (comme les Dropkick Murphees, comme les Beach Boys, voire comme telle chanson des Beach Boys), alors qu'à d'autres moments on m'a donné une musique de référence, par exemple un passage de pièce classique, et on m'a simplement demandé de broder autour, mais à partir d'instruments plutôt associés aux musiques populaires (guitare acoustique, mélodica, etc.). La référence pouvait donc prendre plusieurs formes : référence mélodique, référence poétique, référence des instruments, etc. »

*En faisant mes recherches sur l'artiste populaire au cinéma, il existe trois types de profils :
L'artiste populaire composant au "feeling", en gardant ses propres codes,
L'artiste populaire qui collabore avec des compositeurs "classique" (musique savante,
orchestration poussée) et l'artiste aux connaissances théoriques poussées
3-Pensez-vous qu'il y a des règles dans la composition pour un film, ou est-ce de simples
collaborations et ententes entre réalisateur/artiste-compositeur ?*

« Je pense qu'il n'y a pas de règle en soi, et qu'il s'agit généralement, et au premier chef, d'ententes collaboratives entre cinéastes et musiciens. Il est toutefois important d'historiciser ces pratiques (voir question suivante). À propos de tes trois profils : je pense qu'il est important, même en conservant ces catégories, de comprendre en quoi elles ne sont pas mutuellement exclusives et qu'elles peuvent aussi faire partie d'un continuum. Un musicien aux connaissances théoriques poussées peut très bien, dans le cadre d'un projet donné, travailler principalement par instinct. Aussi, un musicien qui travaille par instinct ne crée jamais en vase clos. « Ses propres codes » sont irrémédiablement le produit de sa subjectivité et de toutes les musiques, de toutes les expériences esthétiques qu'il a cumulées dans sa vie. Même les plus originaux des compositeurs de musique populaire créés par intermédialité et intertextualité, ils font, parfois consciemment, parfois inconsciemment, référence à différentes traditions musicales, littéraires, culturelles. Je te suggère à ce sujet la lecture d'ouvrage comme *Creating Country Music : Fabricating Authenticity* du sociologue Richard Peterson qui explique de long en large comment les musiques populaires (dans son cas la musique country) sont toujours le produit du renouvellement de traditions préexistantes, même lorsque le produit final est très original. »

*Même si l'utilisation des musiques populaires au cinéma remonte au début du cinéma parlant avec *The Jazz Singer*, commercialisé avec *Snow White* de Disney et plus tard popularisé avec le western *High Noon*, Il est difficile de connaître le premier artiste populaire à avoir composé et interprété une chanson ou un score pour un film. Je pense qu'il y a un phénomène générationnel, avec de nouveaux réalisateurs souhaitant parler à leur génération en intégrant les artistes qu'ils admirent dans leur film pour un nouveau son, un nouveau souffle dans leur art, comme pour le film de 1969 "More", avec la musique des Pink Floyd.*

4-Pensez-vous à un phénomène générationnel ou une autre piste qui aurait pu intervenir dans cette évolution ?

« La relation entre les films et les musiques populaires date même de la fin du 19^e siècle (spectacles de variétés qui enchaînent projections de vues animées et numéros de chanson vaudevillesque) et est centrale aux industries culturelles depuis les années 1930, autant au niveau des pratiques de création que de commercialisation (voir notamment les travaux de Rick Altman [Silent Film Sound], de Katherine Spring [Saying it with Songs], de Jeff Smith [The Sounds of Commerce]). Je pense que beaucoup de compositeurs de musique, voire la majorité depuis la fin du 20^e siècle, ont donc internalisé certaines règles non écrites, certains codes, certaines références qui les guident dans leur création. Et à ce jeu, les références viennent tout autant des musiques que des films : sans pasticher une musique en particulier, un compositeur qui aurait, par exemple, été marqué par le cinéma de Quentin Tarantino pourrait avoir tendance à composer des pièces en contrepoint de la séquence, qui créent un décalage entre la séquence et les codes associés au style de musique utilisé. Et oui, bien entendu, dans le cas des musiques préexistantes ou coexistantes (votre exemple de Pink Floyd), il s'agit d'un phénomène qu'on pourrait associer à la notion de formation culturelle et sociale. Tel groupe d'artistes appartenant à tel groupe social et à telle génération risque fortement de collaborer, de partager, de faire des créations collectives, etc. Pour bien comprendre cette évolution dans les pratiques artistiques, il faut donc prendre en compte à la fois le contexte social, culturel, artistique, technique, économique, politique, etc. La même chose peut être dite des musiques classiques ou savantes, mais la force des traditions et des canons dans ces domaines fait en sorte, à mon humble avis, que les changements sont plus subtils que dans le « populaire ». »

Dans votre mémoire, vous parlez de votre expérience en tant qu'artiste populaire au service de l'image,

5- Quelle est votre vision de votre art dans un film ou un documentaire ? Vos compositions se rapportent à l'époque dans laquelle vous vivez ? A votre propre personnalité, vision d'un sujet et sensibilité ou juste à votre style ?

« Au moment où j'ai composé la plupart de mes musiques de film, je travaillais uniquement par commande, donc sous contrainte. J'avais à l'époque une vision plus simpliste de mon travail et de l'utilisation de la musique populaire au cinéma en général.

Je pensais beaucoup par complémentarité et par fonctionnalité (ma musique permettant telle ou telle chose au film, à l'image), alors qu'aujourd'hui je dirais que ma vision s'est nuancée et est plus audiovisuelle (je conçois maintenant que même s'il s'agissait de musique commandée, mes compositions influençaient et opéraient sur l'ensemble du film à toutes ses étapes, de l'idéation, de la production et même de la réception). J'ai par ailleurs surtout composé des musiques qui faisaient référence à d'autres époques et à toute sorte de styles : metal, country, pastiche de Morricone, punk rock, rockabilly, etc. Or, je comprends mieux maintenant que même en faisant référence à autre chose, voire parce que je faisais référence à autre chose, je témoignais de ma personnalité, de ma subjectivité, de mes sensibilités qui elles-mêmes sont indissociables de mon environnement de création (je suis un peu moins attiré par l'idée d'un style propre ; au mieux, je dirais le bricolage). Autrement dit, je n'aurais pas choisi ces références musicales, et je ne les aurais pas réalisées de cette façon, si je n'étais pas né à la fin du 20e siècle, en Amérique du Nord, en français, en ayant accès à toutes ces générations de création médiatisées par les industries culturelles du 20e siècle, en ayant grandi dans une famille à mi-chemin entre la classe ouvrière et la classe moyenne, si je n'avais pas été en voie de faire des études doctorales en histoire, etc. L'assemblage et la forme aboutie de mes références témoignent donc, paradoxalement, d'une subjectivité très précise. »

Bibliographie

BASIRICO, Benoit, *La musique de film : compositeurs et réalisateurs au travail*. Hémisphères éditions., 2018, 200 p.

BERTHOMIEU, Pierre, *La musique de film*. Klincksieck., 2004, 226 p.

DONNELLY, Kevin J, *Magical Musical Tour: Rock and Pop in Film Soundtracks*.

Bloomsbury Publishing USA, 2015, 672

216 p.

GUESDON, Jean-Michel, MARGOTIN, Philippe. *Bruce Springsteen, la totale : les 332 chansons expliquées*. Epa eds., 2020, 672 p.

HOLBROOK, Morris, *Music, Movies, Meanings, and Markets: Cinemajazzamatazz*. Routledge., 2012, 408 p.

KNIGHT, Arthur, WOJCLICK, Pamela Robertson. *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Duke University Press, 2001, 504 p.

Rapée, E. *Motion Picture Moods, for Pianists and Organists: A Rapid-reference Collection of Selected Pieces*, Adapted to Fifty-two Moods and Situations. Literature of cinema. Arno Press, 1970,

Revue CLASSICA N°212, « La musique au cinéma », Mai 2019

SZENDY, Peter. *Tubes, la philosophie dans le juke-box*. Paris : Les Éditions de Minuit., 2008, 94 p.

TAGG, Philip, « Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice », s. d.

Netographie

Allison, Deborah. « “Do Not Forsake Me: The Ballad of High Noon” and the Rise of the Movie Theme Song ». *Senses Of Cinema* (blog), octobre 2003. Page consultée le 21/03/2021, URL : https://www.sensesofcinema.com/2003/cinema-and-music/ballad_of_high_noon/.
<https://core.ac.uk/download/pdf/40108516.pdf>.

Cosores, Philip. « From Dylan to Daft Punk: A History of Pop Music at the Movies ». *Consequence Of Sound* (blog), 22 Octobre 2010. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://consequenceofsound.net/2010/10/from-dylan-to-daft-punk-a-history-of-pop-music-at-the-movies/2/>.

« France Culture ». *Alexandre Desplat, l'original*, s. d. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-grande-table-1ere-partie/alexandre-desplat-loriginal>.

Greene, Andy. « Huey Lewis on 30 Years of ‘Sports’: ‘Our 15 Minutes Were a Real 15 Minutes’ ». *RollingStone.com* (blog), 17 mai 2013. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://www.rollingstone.com/music/music-news/huey-lewis-on-30-years-of-sports-our-15-minutes-were-a-real-15-minutes-237604/>.

Grow, Kory. « Radiohead Guitarist Jonny Greenwood’s Film Scores: A Listener’s Guide ». *RollingStone* (blog), 23 janvier 2018. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://www.rollingstone.com/music/music-news/radiohead-guitarist-jonny-greenwoods-film-scores-a-listeners-guide-124834/>.

Henry, Dusty. « Batdancing In The Dark: Revisiting Prince’s Batman Soundtrack 30 Years Later ». *Kexp.org* (blog), 17 avril 2019. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://www.kexp.org/read/2019/4/17/batdancing-dark-revisiting-princes-batman-soundtrack-30-years-later/>.

Imbert, Raphaël, « Antonin Dvorak, New York et la musique afro-américaine », podcast Francemusique.fr, 16 Juillet 2017. Page consultée 25/08/21. URL : :
<https://www.francemusique.fr/emissions/swing-chronique/antonin-dvorak-new-york-et-la-musique-afro-americaaine-35427>

Jarman, Casey. High Scores: Daniel Lanois On Co-Scoring “Red Dead Redemption II”. BandCamp, 2019. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://daily.bandcamp.com/high-scores/high-scores-daniel-lanois-red-dead-redemption-2>.

Lagier, Luc. « Blow Up », Arte, Page consultée le 21/03/2021, URL :
<https://www.arte.tv/fr/videos/RC-014095/blow-up/>.

Lavoie, Pierre. « Musique populaire au cinéma, pastiches et genres. Essai poétique d’un historien-compositeur-bricoleur ». Université de Montréal, 2012. Page consultée le 21/03/2021, URL :
https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/8749/Lavoie_Pierre_2012_memoire.pdf?sequence=4&isAllowed=y.

MOUELLIC, Gilles, et Patrick LE GOFF. *Le rapport image/musique au cinéma | Portail UOH*, 2007. Page consultée le 21/03/2021, URL : <http://www.uoh.fr/front/notice?id=3cc6247d-9b3e-4efc-a1c4-74f59ccd3e00>.

Paris, Olajide. « Know the Score: A Brief History of Film Music ». *Film Independent* (blog), 2018. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://www.filmindependent.org/blog/know-score-brief-history-film-music/>.

Peak, Sneak. « “Perfect Imperfection”: Neil Young Improvises Dead Man ». *Criterion* (blog), 20 avril 2018. Page consultée le 21/03/2021, URL :
<https://www.criterion.com/current/posts/5576--perfect-imperfection-neil-young-improvises-dead-man>.

« Popular Music in Film | Research ». UKessays, 2018. Page consultée le 21/03/2021, URL :
<https://www.ukessays.com/essays/film-studies/popular-music-in-film.php?vref=1>.

Simonelli, Valentin. « L'orchestre symphonique et la musique de film : entre déclin et renaissances. » Sciences de l'ingénieur [physics], 2017. (dumas-01587865). Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01587865/document>.

Saving Country Music. « Sturgill Simpson Releases New Country Song “The Dead Don't Die” », 13 juin 2019. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://www.savingcountrymusic.com/sturgill-simpson-releases-new-country-song-the-dead-dont-die/>.

TRACKS AND FIELDS TEAM. « Artists And Musicians Making Strides In Film Scoring ». *Tracks & Fields* (blog), 2017. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://www.tracksandfields.com/blog/2016/05/24/musicians-artists-film-score/>.

TRACKS AND FIELDS TEAM. « The History And Power Of Soundtracks ». *Tracks & Fields* (blog), 2019. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://www.tracksandfields.com/blog/2016/02/10/history-power-soundtracks/>.

Tribot Laspière, Victor. « Disparition d'Ennio Morricone, mythique compositeur de musique de films ». *France Musique* (blog), 2020. Page consultée le 21/03/2021, URL : <https://www.francemusique.fr/actualite-musicale/disparition-d-ennio-morricone-mythique-compositeur-de-musiques-de-films>.

Filmographie

L'Assassinat du Duc de Guise, Charles LE BARGY, André CALMETTES, 1908.

The Birth of a Nation, D. W. GRIFFITH, 1915.

The Jazz Singer, Alan CROSLAND, 1927.

Manhattan Melodrama, W. S. VAN DYKE, 1934.

Top Hat, Mark SANDRICH, 1935.

Snow White and the Seven Dwarfs, Walt DISNEY Production, 1937.

A Streetcar Named Desire, Elia KAZAN, 1951.

High Noon, Fred ZINNEMANN, 1953.

From Here to Eternity, Fred ZINNEMANN, 1953.

High Society, Charles WALTERS, 1956.

Columbo, Richard LEVINSON, William LINK, 1968-2003.

More, Barbet SCHROEDER, 1969.

Superfly, Gordon PARKS JR., 1972.

Pat Garrett & Billy The Kid, Sam PECKINPAH, 1973.

Live And Let Die, Guy HAMILTON, 1973.

Little House on the Prairie, Michael LANDON, 1974-1983.

Star Wars, Georges LUCAS, 1977.

Halloween, John CARPENTER, 1978.

Midnight Express, Alan PARKER, 1978.

Dune, David LYNCH, 1984.

Paris, Texas, Wim WENDERS, 1984.

Back To The Future, Robert ZEMECKIS, 1985.

Mad Max : Beyond the Thunder Dome, George MILLER, Georges OGILVIE, 1985.

Down By Law, Jim JARMUSCH, 1986.

Lethal Weapon, Richard DONNER, 1987.

Batman, Tim BURTON, 1989.

Twin Peaks, David LYNCH, Mark FROST, 1990-1991, 2017.

Bodyguard, Mick JACKSON, 1992.

Philadelphia, Jonathan DEMME, 1993.

A Bronx Tale, Robert DE NIRO, 1993.

Dr Quinn, Medicine Woman, Beth SULLIVAN, 1993-1998.

Dead Man, Jim JARMUSCH, 1995.

Dead Man Walking, Tim ROBBINS, 1996.

300, Zack SNYDER, 2006.

There Will Be Blood, Paul Thomas ANDERSON, 2007.

Into The Wild, Sean PENN, 2007.

The Social Network, David FINCHER, 2010.

Oblivion, Joseph KOSINSKI, 2015.

Freeheld, Peter SOLLETT, 2015.

Phantom Thread, Paul Thomas ANDERSON, 2017.

A Star Is Born, Bradley COOPER, 2018.

The Dead Don't Die, Jim JARMUSCH, 2019.

Documentaires :

Score, Matt SCHRADER, 2016.

Les sept vies d'Elvis, David UPSHAL, Arte, 2017.

Les génies de la musique de film, Lyndy SAVILLE, 3DD Entertainment, 2019.

Contacts

Benoit Basirico, journaliste de cinéma spécialisé dans la musique de film. Entretien par Zoom.

Joachim Cooder, auteur, compositeur, interprète. Entretien par vocaux.

Claudia L. Gorbman, Autrice et professeure à l'université de Washington. Entretien par mail.

Jean-Michel Guesdon, Éditeur, producteur, ingénieur du son, musicien, compositeur. Entretien téléphonique.

Pierre Lavoie, Docteur en histoire, Université de Montréal, compositeur. Entretien par Mail.

Tables des matières

Table des matières.....	9
Glossaire.....	10
HISTOIRE ET CONTEXTE	11
Contexte	11
Histoire et évolution du Score aux États-Unis	12
Le star-system	14
ASCENSION DE L’AUTEUR COMPOSITEUR INTERPRETE	16
Une origine commerciale	16
Profil A - Le singer-songwriter, qui écrit des chansons pour le film.....	19
Profil B - Le singer-songwriter qui écrit le score pour le film.....	22
Profil C - Le singer-songwriter qui collabore avec un compositeur/partageant la composition d’un film...	24
ANALYSE.....	28
<i>PHILADELPHIA</i> :	28
<i>Streets Of Philadelphia</i> :	30
CONCLUSION.....	36
ANNEXES.....	39
BIBLIOGRAPHIE.....	43
NETOGRAPHIE.....	44
FILMOGRAPHIE	47
CONTACTS	50
TABLES DES MATIERES	51

**MUSIQUES ET ARTISTES-COMPOSITEURS POPULAIRES DANS LES FILMS
NORD AMÉRICAINS OU INSPIRÉS :**

Le rôle de de l'auteur-compositeur-interprète dans une œuvre audiovisuelle

Dans le cinéma Nord-Américain, il arrive qu'un artiste issu de musique populaire compose le score ou des chansons pour le film. Mais comment un auteur-compositeur-interprète se retrouve-t-il à travailler pour une œuvre audiovisuelle ? Alors qu'il existe des paroliers et des compositeurs compétant pour faire le même travaille que lui. L'artiste populaire a donc un rôle à jouer. De la chanson au score, en passant par le marketing d'influence jusqu'au goûts des réalisateurs, nous allons voir dans quelles mesures l'artiste populaire influence l'œuvre audiovisuelle. Entre histoire, anecdotes, et analyses, ce mémoire tente de répondre à la question de la place du singer-songwriter dans un film Nord-Américain ou inspiré.

Musique - Populaire - Hollywood - États-Unis - Pop - Culture – Singer-Songwriter - Score –
Film – Audiovisuel.

**MUSIC AND POPULAR ARTISTS-COMPOSERS IN NORTH AMERICAN FILMS
OR INSPIRED:**

The role of the singer-songwriter in an audiovisual work

In North American cinema, it happens that a popular music artist composes the score or songs for the film. But how does a singer-songwriter work for an audiovisual work? When there are competent lyricists and composers to do the same work as him. The popular artist has a role to play. From the song to the score, through influence marketing to the directors' tastes, we will see how the popular artist influences the audiovisual work. Between history, anecdotes, and analysis, this essay attempts to answer the question of the place of the singer-songwriter in a North American or inspired film.

Music - Popular - Hollywood - United States - Pop - Culture - Singer-Songwriter - Score -
Film – Audiovisual.