

# LA MUSIQUE TEMPORAIRE AU CINÉMA

Dans le domaine de la musique de film, une musique temporaire ou **temp track** désigne une musique préexistante, provisoirement utilisée lors du montage d'un film, avant son remplacement par de la musique originale composée spécialement pour l'occasion.

## Historique

Au temps du cinéma muet, les musiciens qui jouaient en direct pour accompagner le film piochaient dans un catalogue préexistant de partitions appelé « **cue sheets** » et ceux d'autant plus que l'idée de « **bande originale** » composée spécialement pour le film ne s'est imposée que progressivement. On peut cependant noter que **Camille Saint-Saëns** a signé la musique du film « *L'assassinat du duc de Guise* » en 1908. Ces partitions sont généralement des standards du répertoire classique ou de la chanson populaire. Dans les grands studios d'Hollywood, ces musiques sont choisies par le directeur de la musique.



Vers la fin des années 1910 se forment, au sein des principaux éditeurs de musique, des départements spécialisés dans l'élaboration de catalogues de compositions pour le cinéma, classées par tempo, durée et ambiance. La création d'archétypes et de conventions d'usage se démocratise : ainsi, les collections d'Ernö Rapée (*Motion Picture Moods for Pianists and Organists*, 1924) et de Hans Erdmann & Giuseppe Becce (*Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 1927) classent partitions classiques et chansons selon des critères tels que « *thèmes d'amour* », « *grotesque* », « *mer et orage* », « *impatience* » ...

Néanmoins la durée plus ou moins fixe des morceaux rend difficile leur intégration au film, et certains directeurs musicaux de cinéma, comme le compositeur **Hugo Riesenfeld**, font alors varier subtilement la vitesse de projection (qui n'est pas automatisée à l'époque) pour une meilleure synchronisation. L'accélération du montage, innovation des années 1920, rend possible une meilleure interaction entre les images et la musique. En France, notamment dans les films d'**Abel Gance**, le rythme des images de la scène s'appuie sur celui de la musique. A cette époque cependant, l'adaptation du montage à des compositions dédiées reste l'exception et ne concerne que des séquences bien précises.

L'avènement du parlant dans les années 1930 marque la fin des « **cue sheets** » : le film possède dès lors une empreinte musicale définie et universelle. Le choix de musiques originales au détriment de pièces préexistantes se généralise et ce, d'autant plus qu'une musique trop reconnaissable va détourner l'attention du spectateur et casser son apport subliminal à la narration. Le processus de création d'un film impose cependant l'utilisation de musiques temporaires pour faciliter le montage, préciser les intentions musicales du réalisateur...

## Processus

L'intégration des musiques temporaires intervient après la finalisation du montage des scènes, lorsque le réalisateur indique au monteur son ou au monteur musique quelles musiques choisir ou lui exprime ses intentions musicales pour les différentes scènes du film. Il arrive cependant que certains morceaux soient choisis et intégrés dès le montage image. On peut citer comme exemple celui du monteur **Roberto Cinquini** qui inséra la musique du « *Deguello* » de **Dimitri Tiomkin** (air de trompette que l'on peut entendre dans le film « *Rio Bravo* » d'**Howard Hawks** en 1959) pour une scène du film « *Pour une poignée de dollars* » (1964). **Sergio Leone**, le réalisateur, y fut tellement attaché qu'il envisagea une reprise pure et simple du thème, au grand dam **d'Ennio Morricone** qui eut toutes les peines du monde à l'en dissuader !

Le monteur se charge de trouver des morceaux correspondants, généralement des compositions pour le cinéma, voire classiques. La bande son résultante est alors utilisée lors de projections tests auprès de l'équipe de production qui permettent d'évaluer l'impact de certains choix artistiques. En cas d'impact négatif, il est plus facile de changer la musique que de retourner des scènes !

Le compositeur intervient ensuite pour élaborer la partition originale, en étroite collaboration avec le monteur et le réalisateur. Mais il arrive évidemment qu'il soit impliqué plus tôt dans le processus de production du film, voire avant même le début du tournage, ce qui est fréquemment le cas pour les musicaux, mais pas seulement. Les musiques temporaires peuvent alors lui permettre de comprendre mieux et plus rapidement la volonté de ce dernier, les deux personnes n'ayant pas forcément le même imaginaire musical.

*"Ces morceaux provisoires, quelle que soit leur nature, sont la plupart du temps destinés à être remplacés par des compositions originales. Cette méthode permet au réalisateur de pratiquer des essais sur ses images, mettre à l'épreuve ses intuitions, avant de faire appel au compositeur lorsque ses idées se sont clarifiées. Le musicien intervient alors en terrain défriché, ce qui peut lui faire gagner un temps précieux. Cela peut à l'inverse s'avérer préjudiciable à la création lorsque le chemin est trop*

*balisé. (...) Ces références, présentées au compositeur directement montées sur le film, fonctionnent comme un guide pour le compositeur qui doit s'en inspirer. C'est un autre moyen pour le réalisateur de transmettre ce qui lui paraît convenir. (...) Le compositeur court le risque de ne pas parvenir à faire oublier au réalisateur la piste temporaire à laquelle il pourrait s'être trop habitué. (...) Dans certains cas, un compositeur est invité sur un projet suite à des images montées sur ses propres musiques (...) Les films hollywoodiens emploient ces temp tracks couramment. Ils utilisent d'autres blockbusters comme source de musique temporaire. Ils finissent donc tous par sonner de la même façon".*

« *La musique de film : compositeurs et réalisateurs au travail* »  
de Benoît Basirico, préface de Thierry Jousse (aux éditions Hémisphères, 2018).

Ce gain de temps est précieux pour la production du film : dernière étape créative, la musique doit généralement être composée dans un très court.

## Critiques de son emploi

Les musiques temporaires ont plutôt mauvaise réputation auprès des compositeurs de musique à l'image.

*"Son utilisation peut être très néfaste. Elle peut être la fin de toute créativité qui puisse être apportée au film par la musique"*

Cliff Eidelman (Davis 1999, p.277)

Un réalisateur (ou la production) peut ainsi s'y être tellement attaché par habitude qu'il considère qu'aucune nouvelle musique ne peut convenir, ce qui complique la tâche artistique du compositeur qui doit alors faire preuve de persuasion et de diplomatie !

L'exemple le plus fameux est sans doute le choix de **Stanley Kubrick** de garder dans le montage final les morceaux du répertoire classique (« *Le Beau Danube Bleu* » de **Johann Strauss** fils ; « *Ainsi parlait Zarathoustra* » de **Richard Strauss**) ou contemporain (« *Lux Aeterna* » de György Ligeti) pour son film « *2001, l'Odyssée de l'espace* » en lieu et place de la musique originale composée par **Alex North**. On peut cependant écouter cette dernière puisqu'elle a été éditée en disque.

Cette pression est parfois telle qu'ils doivent copier (parfois de façon flagrante) une partition existante. C'est le cas par exemple du thème principal des films de la franchise « *Star Wars* », composé par **John Williams**, mais très fortement inspiré par le thème écrit pour le film « *Crimes sans châiment* » (titre original : « *Kings Row* ») de **Sam Wood**, sorti en 1942 par le compositeur autrichien **Erich Wolfgang Korngold**, lui-même inspiré d'un thème de l'opéra « *Manon Lescaut* » de **Giacomo Puccini** !

Le travail des monteurs dans leur choix de musiques temporaires est essentiel pour favoriser la diversité et l'originalité des bandes originales. Si les choix se portent trop fréquemment sur les mêmes partitions, cela entraîne le compositeur vers des stéréotypes néfastes pour la créativité. D'autres monteurs, au contraire, diversifient leurs choix d'un film à l'autre, en sélectionnant par exemple des titres tirés de la discographie du compositeur (bandes originales ou musiques de concerts).

## **bibliographie**

Ronald Sadoff, « *The Role of the Music Editor and the 'Temp Track' as Blueprint for the Score, Source Music, and Scource Music of Films* », *Popular Music*, vol. 25, no 2, 2006, p. 165-183 [en anglais]

Lire notamment les analyses de **Norman King** à propos des films **d'Abel Gance** « *La Roue* » et de « *Napoléon* » avec une musique originale d'**Arthur Honegger** dans l'ouvrage "*The Sound of Silents*", *Silent Film*, Rutgers University Press, 1984 (ISBN 0-8135-2226-9), p. 37 [recueil d'articles édités par Richard Abel en anglais]

Sur l'impact subliminal de la musique au cinéma :

Christopher Palmer, « *The Composer in Hollywood* », Marion Boyars Publishers Ltd, 1990, 346 p. (ISBN 978-0-7145-2885-4) [en anglais]

Richard Davis, « *Complete Guide to Film Scoring* », Berklee Press, 1999, 363 p. (ISBN 0-634-00636-3) [en anglais]

## **Sitographie**

CINEZIK.fr, le site de la musique de film.

<https://www.cinezik.org/>

## **A écouter**

Total Trax est un podcast spécialisé dans la musique de film et ces deux épisodes sont consacrés aux bandes originales rejetées par le réalisateur ou le studio.

<https://podcast.usha.co/total-trax/total-trax-11-hollywood-s-rejects-1ere-partie>

<https://podcast.usha.co/total-trax/total-trax-11-hollywood-s-rejects-2eme-partie>