

LA MUSIQUE DE FILMS EN FRANCE

Etude sur la création et la production de musique originale en France

Réalisée par Béatrice de Mondenard

Méthodologie	3
Liste des compositeurs consultés.....	3
I. Profil de l'échantillon	
➤ Qui sont-ils ?	4
➤ Domaines d'activité dans le film	4
➤ Domaines d'activité extérieurs au film	4
II. Parcours et style des compositeurs	
➤ Débuts.....	6
➤ Langage musical, style.....	7
III. De la commande à la livraison : méthodes et conditions de travail	
➤ Origine des commandes.....	8
➤ Exigences du milieu du cinéma et de la télévision.....	9
➤ Les différentes composantes du travail du compositeur : écriture, exécution, et dimension commerciale	9
➤ Etapes de travail	10
➤ Les compositeurs face à leurs ambitions artistiques	12
IV. Regards contrastés sur quelques composantes du métier	
➤ Nécessité d'une formation spécifique ?.....	14
➤ Le recours aux musiques témoin	15
➤ L'étape du mixage : la douleur !	16
➤ Les passerelles cinéma/télévision	17

V. Les relations entre compositeurs et réalisateurs	
> Influence du compositeur sur le réalisateur	19
> Quelle communication entre le compositeur et le réalisateur ?	19
> Le statut de co-auteur du compositeur.....	20
VI. Contrats et rémunérations	
> Généralités.....	22
> Les avis sont partagés sur le principe du forfait.....	22
> Des budgets trop faibles à la télévision	23
> La prime d'inédit : confusion et subjectivité.....	24
> Les droits Sacem : un complément ?	25
> Le rôle ambigu des éditeurs de musique	26
Conclusion.....	28
Annexes :	
Budgets musique	30
I. Télévision	31
II. Cinéma	32
III. Questionnaire de l'étude française et allemande.....	32

Méthodologie

Pour cette étude, nous avons interrogé vingt et un compositeurs, en prenant soin de varier les profils, l'expérience et les domaines d'activités.

Les vingt et un compositeurs ont été soumis au même questionnaire.

Les questions portaient sur leur parcours, leurs méthodes de travail, leurs relations avec les réalisateurs et sur les réalités humaines, artistiques et économiques du métier de compositeur de musique de films aujourd'hui.

Le traitement anonyme des réponses a permis aux interviewés une expression libre.

En annexe III: questionnaire de l'étude française et allemande

Liste des compositeurs consultés

Pierre Adenot, Alexandre Azaria, Serge Besset, Hélène Blazy, Arnaud de Boisfleury, Simon Cloquet-Lafolloye, Jacques Davidovici, Guy-Roger Duvert, Serge Franklin, Erwann Kermorvant, Marc Marder, Eric Neveux, Serge Perathoner, Carolin Petit, Frédéric Porte, Philippe Rombi, Jean-Marie Sénia, Béatrice Thiriet, Jannick Top, Jean-Claude Vannier, Alice Willis.

I. PROFIL DE L'ECHANTILLON

Qui sont-ils ?

Dix-huit hommes, trois femmes

Neuf ont moins de 40 ans

Dix-huit habitent Paris ou la région parisienne, trois habitent la province (Dijon, Lyon et Valence).

Dix-sept ont une formation musicale et quatre sont autodidactes.

Parmi ceux qui ont suivi une formation, quinze ont suivi des cours d'écriture et six ont reçu un enseignement spécifique de musique de films, en France (trois à l'Ecole normale) ou aux Etats-Unis (deux à Berkeley, un à UCLA).

Cinq compositeurs ont un agent

Les filmographies sont très variables : un long métrage et quelques courts et documentaires pour le plus débutant, plus de 200 films (téléfilms ou longs métrages) pour les plus expérimentés.

Domaines d'activité dans le film

La quasi-unanimité des compositeurs interrogés travaillent ou ont travaillé dans plusieurs domaines du film.

Long métrage : 19

Fiction télévisée (unitaires, séries) : 17

Documentaire : 9

Animation (courts et longs métrages ou séries) : 6

Court métrage : 10

Publicité : 10 (il s'agit en général d'une activité ancienne ou occasionnelle)

Domaines d'activité extérieurs au film

La plupart des compositeurs ont d'autres domaines d'activité que la musique de films. Seuls deux compositeurs déclarent travailler quasi-exclusivement pour le film.

Que ce soit pour la scène ou le disque, les compositeurs aiment diversifier leurs activités.

Un compositeur précise qu'il y a *"trop d'inconfort dans la musique de films pour ne faire que ça"*, un autre que les autres activités apportent *"une bouffée d'oxygène"*.

Scène (théâtre, ballet, opéra, concert, comédie musicale) : 13

Disque (arrangements, réalisation d'albums) : 13

Habillage : 6

Radio : 1

II. PARCOURS ET STYLE DES COMPOSITEURS

Débuts

- Il n'y a pas de recette pour démarrer et chaque parcours est particulier.
- Parmi les vingt et un compositeurs interrogés, huit ont su assez vite qu'ils voulaient écrire pour l'image, que ce soit en regardant des films (des films américains) ou en écoutant des scores. Six voulaient être compositeur mais ne pensaient pas au cinéma, cinq se destinaient à être musicien, un chef d'orchestre et un chanteur.
- L'immense majorité des compositeurs doivent leurs premières expériences à leur réseau de relations et au hasard des rencontres. Dix étaient déjà professionnels dans d'autres domaines (théâtre, disque, habillage, pub) et ont fait dans ce cadre la rencontre qui leur a permis de démarrer dans le film. Dix ont commencé par des courts métrages ou des films institutionnels dans un mélange de rencontres opportunes et de commandes amicales. Parmi eux, un a lui-même financé la musique d'un documentaire pour démarrer. Un compositeur a toutefois commencé *"sans amis ni relations"* grâce à un démarchage opiniâtre des sociétés de production. *"Si je ne l'avais pas fait, je n'aurais rien eu"*.
- Un seul compositeur déclare spontanément avoir travaillé comme nègre pour un autre compositeur de films (la question n'a pas été posée aux autres).
- Tous mettent en avant la difficulté à démarrer, la lenteur d'un début de carrière et la nécessité de beaucoup travailler.
"Dans les écoles américaines, on dit qu'on ne fait rien avant l'âge de 30 ans. Ça s'est vérifié pour moi "
"Il faut 20 ans pour y arriver".
"Pour démarrer, il faut beaucoup de travail, savoir saisir les opportunités, et réussir ce qu'on entreprend".

Langage musical, style

- A la question, « avez-vous un langage musical ? », seize répondent spontanément que la musique de films offre justement la possibilité de travailler dans tous les styles.

"Le compositeur doit être capable de répondre à une commande."

"Je n'ai pas de prétention de langage, je ne veux pas en avoir, j'aime le sur-mesure."

"Je fais ce que les images me disent."

"La musique de films permet d'écrire des choses improbables qui ne me seraient pas venues à l'idée sinon.»

Un compositeur a au contraire déclaré qu'il était *"non transposable, non malléable"*.

Les quatre autres ont défini leur langage : *"épique", "acoustique", "symphonique", "électronique"*.

- A la question, « avez-vous un style préféré ? », six ont déclaré ne pas en avoir.

Huit compositeurs ont cité le style orchestral, symphonique, voire *"hollywoodien"*. Parmi eux, deux ont déclaré qu'ils étaient appelés pour des symphonies mais qu'ils aimaient aussi des choses plus rock.

Les autres ont évoqué des styles plus pointus (*"moderne post-tonal", "cross-over d'électronique et d'acoustique"*) ou défini autrement leur musique : *"je cherche la mélodie avant tout"* ou *"je suis très inspiré par les erreurs"*.

Enfin, un compositeur a eu cette réponse amusante : *"On m'appelle pour des symphonies, mais ce que je préfère c'est le rock et ce que j'écris le mieux ce sont les valse"*.

- Une majorité ont souligné leur goût pour les instruments acoustiques et leur peu de goût pour le *"tout-machines"*.

III. DE LA COMMANDE A LA LIVRAISON : METHODES ET CONDITIONS DE TRAVAIL

Origine des commandes

➤ La grande majorité des commandes arrivent grâce aux fidélités qui s'instaurent avec les réalisateurs et/ou producteurs, aux succès, et au réseau de relations. "*Une sorte de grand bouche à oreille*", dit un compositeur.

➤ Les appels d'offre sont rares et beaucoup les disent "*truqués*" ou "*joués d'avance*".

➤ Les démarches effectuées par le compositeur (envois de CD) suscitent de rares retours, et la grande majorité des compositeurs n'en font pas. Toutefois, quatre compositeurs ont déjà eu des commandes grâce à ces démarches (dont un après 5 compilations et 2500 envois de CD), et deux continuent à en effectuer pour le plaisir de rencontrer de nouvelles personnes.

➤ Cinq compositeurs ont un agent, mais dont le rôle n'est pas d'apporter du travail.

➤ L'initiative des commandes dépend du type d'œuvre.

▪ Pour le cinéma, les fictions unitaires et les documentaires d'auteur, la commande émane le plus souvent du réalisateur. Toutefois lorsque celui-ci n'a pas de compositeur attiré - ce qui est en général le cas des premiers films- c'est le producteur qui suggère le compositeur.

▪ Pour les séries de prime time (feuilletons, séries), les compositeurs évoquent un équilibre entre réalisateurs et producteurs. Toutefois, en cas de conflit entre le réalisateur et le producteur, c'est le producteur qui a le dernier mot. Deux compositeurs expliquent ainsi avoir été à plusieurs reprises choisis par un réalisateur et "retoqués" par le producteur.

Selon un compositeur, *"producteurs et diffuseurs redoutent l'alliance des créateurs et préfèrent la casser plutôt que d'avoir à l'affronter"*. Par ailleurs, un nouveau commanditaire fait son apparition : TF1. Sa force de suggestion est grandissante notamment pour les séries et les feuilletons.

▪ Pour les séries de journée (séries de day time, séries documentaires, dessins animés) le commanditaire est en général le producteur.

Exigences du milieu du cinéma et de la télévision

- Les qualités exigées par les gens de cinéma et de l'audiovisuel le plus souvent citées par les compositeurs sont :
 - Rapidité : *"quelles que soient les conditions, il faut rendre les choses à l'heure"*
 - Précision, savoir-faire, qualité : *"trouver le truc ", "faire que ça marche"*
 - Travail pour pas cher : *"travailler vite et pas cher ", "être pas chiant et pas cher"*
 - Discrétion, souplesse : *"ne pas se prendre au sérieux, ne pas tirer la couverture à soi ", "être souple et zen car c'est un environnement turbulent avec beaucoup de contraintes"*.
 - Disponibilité, sensibilité, écoute
 - Multi-compétence : composition, orchestration, arrangements, régie, gestion, etc
- Trois compositeurs répondent de façon plus désabusée qu'on n'exige rien d'autre d'eux que de faire une musique *"parce qu'il en faut une"*. Un autre parle *"d'exigences démesurées"* : *"on nous demande de ressusciter des scènes ratées et de pas trop la ramener"*.

Les différentes composantes du travail du compositeur : écriture, exécution, et dimension commerciale

- La division du travail entre composition et exécution est très différente selon le type de musique réalisée. Lorsqu'il s'agit d'un

orchestre, le temps d'écriture est en général de 2 à 4 semaines et celui de la réalisation de 1 semaine (2 jours de préparation, 1 jour et demi d'enregistrement, 1 jour et demi de mixage). Pour des projets exceptionnels, le temps d'écriture peut aller jusqu'à 3 mois. Si le compositeur fait tout en home studio, composition et exécution se confondent.

- La dimension commerciale est quasi inexistante chez les compositeurs. Ils disent ne pas en avoir le temps. En revanche, les compositeurs ont une importante charge administrative (contrats, relevés Sacem). Certains ont d'ailleurs leur propre société d'édition et ont donc un gérant ou un producteur exécutif ou un assistant à qui ils délèguent une partie du travail. Quant au travail de démarchage pur, il n'est important que pour le compositeur le plus débutant, qui y consacre l'essentiel de son temps (envoi de CD, festivals, etc).
- Plusieurs compositeurs ont noté qu'ils passaient aussi beaucoup de temps en amont de la composition à réfléchir à l'écriture musicale, à définir la couleur, le style, le tempo.

Étapes de travail

Il n'y a pas de processus fixe. Non seulement chacun a sa méthode mais il s'adapte en outre aux habitudes du réalisateur et aux conditions et délais du film sur lequel il travaille.

Voici toutefois les étapes citées par les compositeurs :

1. Prise de contact avant le montage avec le réalisateur : évocation des directions musicales
2. Négociation avec le producteur : quel budget pour quel type d'enregistrement ?
3. Nouvelle rencontre avec le réalisateur à la table de montage pour évoquer le parcours de la musique dans le film (spotting 1)
4. Propositions de musiques
5. Écriture à l'image
6. Validation de la musique et éventuelles retouches
7. Enregistrement (si musiciens)

8. Calage définitif des musiques (spotting 2)
9. Mixage de la musique
10. Mixage du film

Remarques

- Toutes ces étapes n'ont pas lieu systématiquement
- L'étape 1 peut être suivie de premières propositions de thèmes, mais la plupart des compositeurs préfèrent attendre les premières images, voire le montage définitif, pour composer.
- Sur certaines séries, le compositeur ne rencontre pas forcément le réalisateur. Ce dernier a alors à disposition un CD avec une banque de musiques et choisit parmi celles-ci.
- Le système des maquettes s'est généralisé. Quand la musique est entièrement réalisée en home studio, il y a peu de différences entre la maquette et le mixage final.
- Délais : Le compositeur fait ses premières propositions au bout d'une semaine. Le travail d'écriture proprement dit dure en général 2 à 4 semaines pour un long métrage ou un téléfilm.
- Lorsque le compositeur travaille pour la première fois avec un réalisateur, il est souvent appelé en catastrophe, et le déroulé des étapes est alors très resserré.
- Un compositeur remarque qu'il n'y a pas de temps réellement prévu pour la musique, que celui-ci est en fait celui de la post-production son, soit le temps entre la fin du montage image et le début du mixage, qui est en général de 5 à 6 semaines, ce qui laisse environ 3 semaines pour écrire, s'il n'y a pas de retards.
- Les compositeurs se plaignent en général du manque de temps pour écrire, orchestrer, enregistrer et qu'à la fin tout se fait en même temps. Un compositeur déplore notamment que rien n'est prévu pour permettre de faire un CD ensuite (enregistrement d'autres musiques, d'autres versions).

- Cas particuliers : il arrive que la musique soit écrite avant le montage. C'est le cas du cinéma d'animation, où l'écriture de la musique se fait en parallèle à la réalisation et c'est le montage qui s'adapte à la musique. C'est le cas aussi de certains documentaires animaliers haut de gamme, où la musique permet de choisir parmi les heures de rushes.

Les compositeurs face à leurs ambitions artistiques

- Si tous les compositeurs se plaignent du peu d'argent et de temps alloués à la musique, ils estiment ne pas renoncer pour autant à leurs ambitions artistiques. Ils expliquent cet apparent paradoxe par leur envie de bien faire et leur capacité à trouver des solutions : réduire le minutage, diminuer le nombre de musiciens, utiliser des sons virtuels. Un compositeur explique que *"malgré le manque de budget, on peut rester très exigeant sur la recherche de sons et de mélodies"*. Un compositeur souligne toutefois que *"quand on fait aux synthés ce qu'on veut faire avec des musiciens, on y laisse forcément des plumes, notamment parce qu'on ne pourra pas en faire un CD"*.
- Il s'agit de se battre pour avoir le maximum et d'éduquer progressivement producteurs et diffuseurs au coût de la musique.
- Les compositeurs regrettent toutefois de ne pas avoir les budgets suffisants pour faire appel à des musiciens aux compétences plus pointues (arrangeur, orchestrateur, etc...). *"Aujourd'hui on peut tout faire tout seul, mais on aimerait bien enrichir le tout par des gens de talent"*.
- Les compositeurs consentent à travailler avec des budgets réduits s'ils ont en contrepartie la confiance du réalisateur et de la production, et une vraie liberté créatrice. *"Ce qui est frustrant, c'est quand on nous demande de faire des choses très ambitieuses mais qu'on ne nous en donne pas les moyens"*.

- Les quelques compositeurs qui ne travaillent que pour des films d'auteur (fictions et documentaires) n'ont pas l'impression d'avoir à répondre à « des exigences commerciales de la production » et ne se sentent pas concernés par la question.

IV. REGARDS CONTRASTES SUR QUELQUES COMPOSANTES DU METIER

Nécessité d'une formation spécifique ?

- Il n'y a pas d'école spécifique en France mais des cours au sein de certaines écoles ou conservatoires (à l'Ecole normale supérieure de musique de Paris, au Conservatoire de Lyon, et à Valence pour la musique du film d'animation), contrairement aux Etats-Unis où il existe de véritables formations (Berkeley, UCLA, ...).

"En France, la musique de films est empirique. On a beaucoup de liberté, mais on met parfois 20 ans à trouver le fil à couper le beurre. Aux Etats-Unis, les compositeurs sont plus vite opérationnels, mais c'est plus formaté : il y a 200 sous-John Williams".

- Les opinions sur la nécessité d'une formation spécifique sont très partagées :

- Pour :

Un tiers estime que c'est intéressant, qu'il y a " *des tas de petites choses à apprendre et à savoir* ", que " *plus on sait de choses, plus on est libre* ", que " *cela permet de rencontrer des gens qui font ce métier* " ou " *qu'à défaut d'apprendre le métier, on peut y être sensibilisé* ". Un seul compositeur dit de manière catégorique : " *c'est un métier et il faut l'apprendre* ". Sur ces sept compositeurs « pour », cinq ont reçu un enseignement spécifique et en sont satisfaits même s'ils gardent l'esprit critique : l'un juge l'enseignement de l'Ecole normale " *pas assez encadré* ", un autre celui de Berkeley " *trop codifié* ".

- Contre :

Un tiers des compositeurs pensent qu'un enseignement spécifique est inutile. Selon eux, l'écriture à l'image est avant tout " *une question de sensibilité* " et " *c'est en faisant qu'on apprend* ". Un compositeur dit : " *la seule base, c'est l'écriture. Le reste ça s'invente. C'est le métier le plus empirique du monde* ". La plupart pensent que l'enseignement uniformise. Parmi les « contre », un seul a suivi un enseignement spécifique (Berkeley) qu'il a trouvé justement " *très uniformisé* ".

- Ni pour ni contre :

Un dernier tiers n'a pas un avis très tranché sur la question. Avec les mêmes arguments que les « contre », ils jugent une formation spécifique non pas inutile mais "*pas indispensable*". "*Plus un compositeur a une formation de base solide, moins il a besoin d'une formation spécifique*", dit l'un d'eux.

- En revanche, les compositeurs regrettent que les écoles de cinéma ne forment pas plus à la musique de films.

Le recours aux musiques témoin

- Trois compositeurs disent ne jamais y avoir été confrontés.
- Pour les autres, ce phénomène semble être en augmentation. Pour les uns, c'est une demande des diffuseurs, qui veulent de la musique pour les visionnages d'acceptation de montage. Pour d'autres, "*c'est pour éviter que les compositeurs bricolent quelque chose en deux secondes chez eux, ce qui a été trop souvent le cas dans les années 80*".
- Les compositeurs ont sur ce sujet des opinions contrastées :
 - Quatre sont « pour » :

À condition que ce soit fait intelligemment. Ils évoquent le "*gain de temps*", la possibilité d'avoir des « *indications sur la dramaturgie musicale recherchée par le réalisateur*".
 - Six sont « contre » :

Ils parlent de "*piège*" ("*le réalisateur et le monteur auront du mal à entendre autre chose*") et estiment que ça revient à leur demander de "*plagier*". Selon eux, "*c'est enfermante*", "*cela empêche toute créativité*".
"*C'est dangereux et artistiquement, c'est nul*".
"*Ennio Morricone n'aurait jamais écrit la musique de "Il était une fois dans l'Ouest" si Sergio Leone lui avait montré son film avec du Bernard Herrmann* »

- Sept enfin sont partagés :

Selon la façon dont ces musiques sont choisies et la liberté qu'ils ont de s'en dégager. Ils admettent que cela peut faire gagner du temps mais préfèrent qu'on leur demande de composer en amont. Dans tous les cas, ils essaient de ne pas se laisser influencer en regardant, par exemple, le film une première fois sans. *"Quand on a 15 jours pour écrire, c'est une béquille, mais il faut les écouter une fois pas plus."*

- Beaucoup ironisent sur le choix des musiques : des œuvres classiques majeures, des musiques hollywoodiennes très coûteuses, des morceaux à la mode que les compositeurs retrouvent d'un film à l'autre.

L'étape du mixage : la douleur !

- Sauf exception, on ne demande pas aux compositeurs de venir au mixage du film pour y travailler, on ne leur propose que de « passer ». Si deux ou trois compositeurs disent s'arranger pour y aller afin d'éviter les mauvaises surprises, la plupart n'y vont pas. Soit parce qu'ils se sentent inutiles (*"la cinquième roue du carrosse"*), soit parce qu'ils considèrent que ce n'est plus leur partie (*"je refuse d'y aller, c'est la responsabilité du producteur"*), soit parce qu'ils ont eu une ou plusieurs mauvaises expériences :
"La première fois, j'en suis sorti ahuri. Je n'y suis jamais retourné."
"J'évite d'y aller, sinon j'ai envie de taper tout le monde."
"Je n'y vais pas car sinon j'ai l'impression d'être un gendarme".
- La plupart des compositeurs ne sont jamais entièrement satisfaits du résultat final. Un compositeur a été content une seule fois (sur plus de 150 films).
"Il y a toujours une déception, un moment où cela aurait dû être autrement."
- Au rang des problèmes évoqués : la survalorisation du bruitage par rapport à la musique, les coupures, les entrées/sorties, les déplacements de musique, le volume trop bas mais aussi trop fort (aussi souvent cité que « trop bas »).

- Selon les compositeurs, le problème vient de l'absence de superviseur musical (contrairement aux Etats-Unis), de la toute-puissance du mixeur, et de l'école réaliste française qui consiste à tout bruiteur.
- Les compositeurs reconnaissent que la phase du mixage est très chère et très stressante et que ce n'est pas forcément la place du compositeur. Ils évoquent toutefois plusieurs solutions pour améliorer le résultat final: rencontrer le monteur son en amont de l'écriture, pouvoir disposer de la bande du mixage sonore (ils n'ont en général que les sons direct) et passer en revue les moments musicaux avec le réalisateur et le mixeur en fin de mixage.

Les passerelles cinéma/télévision

- La plupart des compositeurs ne font pas de différence entre composer pour le cinéma et composer pour la télévision, d'un strict point de vue du travail à effectuer.
"Je ne fais pas des musiques de cinéma ou de télévision. Je fais des musiques de films."
- Les compositeurs estiment, en revanche, que les attentes et les moyens ne sont pas les mêmes au cinéma.
*"Il y a au cinéma plus de garanties de réflexion, la télévision est en général moins demandeuse de qualité."
"Les producteurs sont prêts à dépenser plus pour le grand écran que pour le petit écran où le son sort le plus souvent en mono d'un petit speaker."*
- Les compositeurs qui réussissent à travailler régulièrement pour le cinéma ne veulent plus faire de la télévision.
"On dépense une fortune pour les comédiens, on paye les musiciens au lance-pierre et on enregistre dans des pays improbables. Je n'ai rien contre la télévision. Au contraire, je pense que les téléspectateurs ont droit à la qualité, mais les conditions sont telles que cela me paraît impossible".

- Si certains naviguent aisément de l'un à l'autre, la plupart notent que ce sont deux univers cloisonnés, deux mondes, deux familles avec un léger mépris des gens de cinéma pour les compositeurs TV (mépris qui ne semble pas exister entre "compositeurs TV" et "compositeurs cinéma").

- Un compositeur fait remarquer que *"c'est très difficile de pénétrer l'univers du cinéma parce qu'il y a de moins en moins de musique originale, et que le métier recrute de plus en plus de stars de la chanson depuis les années 80, et depuis peu des ingénieurs du son et des sound-designers"*.