



**musique
et danse**
en Loire
Atlantique

E.T. the extraterrestrial Ciné-concert de l'ONPL

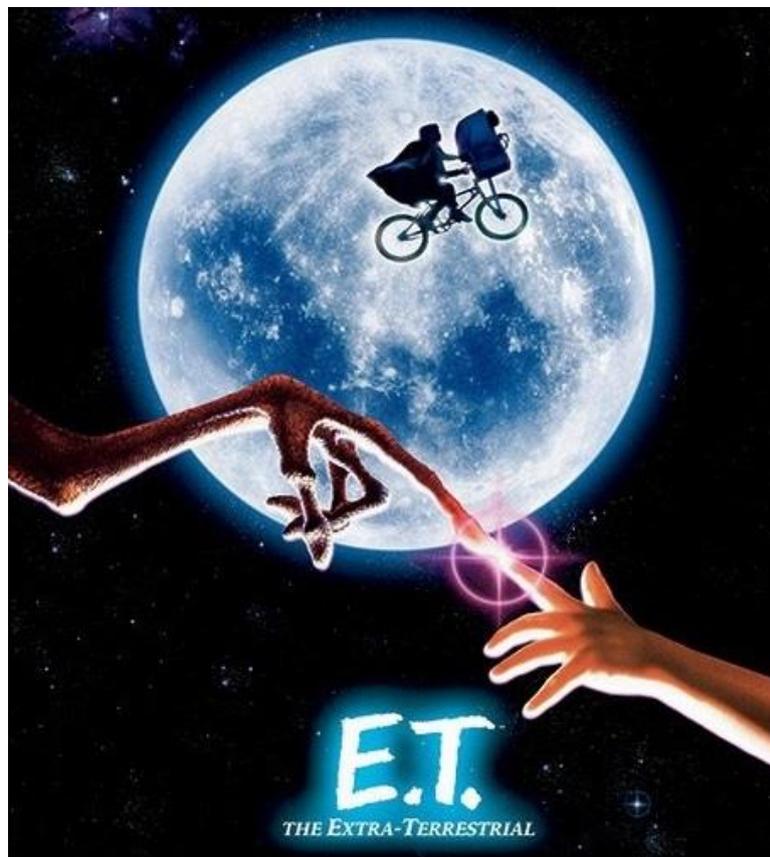
Nantes, La Cité

- Mardi 17 mars à 15h30



E.T. The Extra-Terrestrial

Projet en partenariat avec Musique et Danse en Loire-Atlantique
et en collaboration avec la Fondation SEVE



Différents QR Code jalonnent ce dossier et peuvent être scannés pour vous amener vers des extraits musicaux et vidéos.



Table des matières

Formation des enseignants	3
Le ciné-concert	3
Synopsis	3
Analyse de la musique du film.....	4
Le compositeur : John Williams (né en 1932)	6
Le réalisateur : Steven Spielberg (né en 1946).....	7
AUTOUR DU PROGRAMME	9
LA MUSIQUE DE FILM.....	9
Petit historique de la musique de film	9
Le rôle de la musique au cinéma	12
Musique de film et musique savante	15
AUTOUR DU FILM E.T. L'EXTRATERRESTRE	17
Approche philosophique du film autour de différentes notions	17
Le thème de l'extra-terrestre au cinéma	19
Autres pistes : le thème de la découverte et de l'altérité en littérature	20
LES ARTISTES DU CONCERT	21
L'Orchestre National des Pays de la Loire	21
Pascal Rophé, directeur artistique de l'ONPL.....	22
Ernst van Tiel, direction (chef invité).....	22
EN SAVOIR PLUS SUR L'ORCHESTRE	23
L'ORCHESTRE EN BREF.....	23
L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE ET SON ÉVOLUTION	23
L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE ET SES INSTRUMENTS	25
UN RÔLE À PART : LE CHEF D'ORCHESTRE	28
CONTACTS	29
Musique et danse en Loire Atlantique :	29
Action Culturelle et territoriale de l'ONPL :	29

Formation des enseignants

La rencontre préparatoire pour les enseignants (de collège et du premier degré) se déroulera le **mercredi 8 janvier 2020 de 14h à 17h30 à Nantes** (Auditorium Brigitte Engerer).

- Présentation des musiques de films, de l'univers de John Williams et de l'orchestre par Nicolas Dufetel (musicologue)
- Analyse du film E.T de Spielberg par Ivane Frot (Coordinatrice territoriale cinéma auprès de la DAAC)
- Découverte des différentes étapes de fabrication sonore d'un film et écoute critique d'extraits de films : qu'apporte la musique ? par Baptiste Kleitz
- Expérimentation de la discussion à visée philosophique autour des thèmes repérés dans le film E.T par l'association SEVE
- Ressources pédagogiques

Le ciné-concert

E.T. The Extra-Terrestrial (1982)

Film de Steven Spielberg

Musique originale de John Williams

Durée du film : 2h

Mardi 17 mars 2020 à 15h30 - Nantes, La Cité

Orchestre National des Pays de la Loire

Direction : Ernst van Tiel

Synopsis

Une soucoupe volante atterrit en pleine nuit près de Los Angeles. Quelques extraterrestres, envoyés sur Terre en mission d'exploration botanique, sortent de l'engin, mais un des leurs s'aventure au-delà de la clairière où se trouve la navette et se dirige alors vers la ville. C'est sa première découverte de la civilisation humaine. Bientôt traquée par des militaires et abandonnée par les siens, cette petite créature apeurée se nommant E.T. se réfugie dans une résidence de banlieue.

Elliot, un garçon de dix ans un peu inhibé et solitaire, le découvre et lui construit un abri dans son armoire. Rapprochés par un échange télépathique, les deux êtres ne tardent pas à devenir amis. Aidé par sa sœur Gertie et son frère aîné Michael, Elliot va alors tenter de garder la présence d'E.T. secrète. En décryptant les signes donnés par l'extra-terrestre, ils réalisent le message qu'il cherche à leur faire passer : le célèbre « E.T. téléphone maison ». Ils vont alors tout mettre en œuvre pour l'aider à retrouver les siens.

Ce film culte de Steven Spielberg est une œuvre de référence de la science-fiction. Dans ce conte fantastique, le réalisateur propose une approche originale de l'arrivée d'êtres extra-terrestres sur Terre : pacifique et apaisée, elle se place également du point de vue des enfants. La rencontre surnaturelle entre E.T. et Elliott donne lieu au développement d'une véritable amitié et d'une connexion intime. Le film est aussi placé sous le signe de l'opposition entre le monde des enfants et

Le ciné-concert est une forme de spectacle hybride entre la séance de cinéma et le concert de musique. Il associe la projection d'un film à l'interprétation en direct de la bande originale par un ou plusieurs musiciens, et dans ce cas précis par un orchestre symphonique.

Contrairement au concert classique, le chef d'orchestre n'est pas maître du tempo. Il doit se référer à des repères précis afin qu'il n'y ait pas de décalage entre l'image et la musique. Pour ce faire, il a recours soit à un « clic » (signal sonore lui indiquant le tempo à suivre), soit à un retour vidéo sur un écran qui lui indique le *time code*.

celui des adultes. Ces derniers sont très peu représentés, ou apparaissent comme une menace. Bien plus qu'une vision un peu enfantine et naïve d'une autre réalité, Spielberg invite donc le spectateur à réfléchir sur l'un des fondements de l'humanité : la rencontre et l'acceptation de l'altérité.

Analyse de la musique du film

La musique du film *E.T. L'extraterrestre* est signée par le compositeur John Williams, fidèle collaborateur de Steven Spielberg. Elle est une de ses partitions mythiques et reste une œuvre importante du répertoire de la musique de film. Ses thèmes principaux sont incontournables, et leur seule évocation reste résolument associée au film de Spielberg.

On retrouve dans la musique du film E.T. les principales caractéristiques de la composition de John Williams : une orchestration pour un orchestre symphonique de taille importante, l'utilisation marquée des cuivres et des percussions, des leitmotifs¹ donnant le fil rouge à la partition et à l'intrigue du film. Mais loin du clinquant de *Star Wars* ou d'*Indiana Jones*, le compositeur livre aussi une partition intimiste, pudique et empathique, toute en douceur, à l'image de la relation entre E.T. et le jeune Elliott. Sa musique donne une autre dimension au film, permet de suggérer et d'accentuer certaines émotions. Elle induit aussi du mouvement et de l'énergie, crée des atmosphères – parfois mystérieuses, parfois anxiogènes –, et permet d'identifier certains personnages ou idées. Les différentes couleurs instrumentales sont significatives : le personnage d'E.T. est généralement symbolisé par la harpe, qui suggère le mystère, la douceur et l'innocence ; les cordes évoquent l'émotion et quelques envolées, promesses d'aventure ; les cuivres marquent souvent l'apogée et la majestuosité d'un moment clé ou d'une scène d'aventure ; les percussions sont particulièrement utilisées pour signifier la menace du groupe des scientifiques et de brigade d'investigation.

Deux thèmes principaux peuvent être dégagés de la partition de John Williams. Ces leitmotifs conduisent l'intrigue, se superposent tout au long du film et s'immiscent dans la narration. Ils symbolisent l'amitié entre E.T. et Elliott mais aussi leur désir d'aventure et la mission qui incombe au jeune garçon : aider l'extraterrestre à retrouver les siens.

Premier thème principal : « Flying », qui marque les prémices de la rencontre entre les deux amis et revient tout au long du film pour signifier leur amitié et leur quête.

[Extrait musical](#)



Deuxième thème principal : « Over the moon », qui annonce généralement les aventures et les découvertes d'E.T. et Elliott.

[Extrait musical](#)



Ces deux mélodies sont très aériennes. Elles évoquent toutes deux l'aventure, la liberté, l'excitation. Elles sont reprises par différents instruments de l'orchestre tout au long du film. Souvent jouées par les cordes dans les moments d'émotions, elles le sont aussi par la flûte et le célesta pour créer une atmosphère plus mystérieuse, ou encore par les cuivres, notamment dans la scène finale, marquant une certaine majestuosité. Voici quelques  musiques associées à différents extraits du film reprenant ces deux thèmes.

¹ **Leitmotiv** : motif musical répété dans une œuvre qui peut caractériser un personnage, une situation, une idée. Il est utilisé pour la première fois dans l'œuvre de Wagner.

« The Magic of Halloween » - [Extrait musical](#)

Cet extrait musical intervient lors de leur première aventure. A l'occasion de la fête d'Halloween, les enfants s'apprêtent à sortir et font passer E.T. pour leur petite sœur Gertie, en lui mettant un drap sur la tête pour le déguiser en fantôme. Au lieu de faire le tour du quartier, ils se rendent en forêt et cherchent à établir le contact avec les extraterrestres, à l'aide d'une étrange machine, pour qu'E.T. puisse rentrer chez lui.

Au début de l'extrait, le hautbois et les flûtes semblent évoquer le comique de la situation par un motif sautillant et dissonant. Les deux thèmes principaux, *Flying* et *Over the moon*, viennent ensuite se superposer. Le premier est joué par les cordes et le deuxième par le piano. Ils sont ensuite repris puissamment par l'ensemble des cordes et par les cuivres et accentués par les timbales et le glockenspiel, signifiant le départ à l'aventure. Le thème musical *Flying* sonne à son apogée lors de la scène mythique où Elliott et E.T. s'envolent à vélo.

[Extrait vidéo](#)



« E.T. is alive! » - [Extrait musical](#)



Elliott est au chevet d'E.T. dont les scientifiques ont annoncé la mort quelques minutes plus tôt. Il ferme le caisson et quitte la pièce, mais aperçoit les fleurs reprenant peu à peu vie. Il réalise alors, dans une explosion de joie, que son ami extraterrestre est vivant.

L'extrait musical qui accompagne ce passage commence *piano*² avec les cordes reprenant un des motifs du thème principal, entonné ensuite par la clarinette. Le chant est plaintif et douloureux, signifiant toute la tristesse éprouvée par Elliott. Subitement, le motif principal de « Flying » intervient, lorsqu'Elliott réalise que son ami est vivant. Il est d'abord évoqué par petites touches, en légers crescendos, pour marquer la surprise du jeune garçon. Avant d'être repris *fortissimo*² par l'ensemble de l'orchestre. Le motif principal est joué par les cors, lorsqu'Elliott ouvre le caisson d'E.T. et reprend contact avec lui, symbolisant l'explosion de bonheur qu'il ressent à ce moment précis. S'ensuit un mouvement syncopé³ aux cordes, un peu inquiétant, qui correspond au moment où les scientifiques rentrent dans la pièce alors qu'Elliott cherche à leur cacher qu'E.T. est vivant. Il retrouve ensuite son grand frère pour lui annoncer la nouvelle, accompagné par la musique reprenant le thème principal sur un tempo plus rapide traduisant leur excitation et leur joie.

[Extrait vidéo](#)



On peut dégager un troisième leitmotiv qui intervient régulièrement dans la partition. Il incarne le monde des adultes, tour à tour symbolisé par les militaires et par les scientifiques. Ce motif assez sombre suggère le mystère et la menace, il est souvent repris par les bassons et les clarinettes, accentué par les timbales. Il débute tel une marche et s'enchaîne sur une suite de notes énigmatiques, rappelant la marche de Dark Vader dans *Star Wars*. Il est joué systématiquement lorsque les adultes se rapprochent pour chercher et capturer E.T. On le retrouve par exemple dans « Bait for E.T. » à partir de la 56^{ème} seconde, qui vient s'intercaler entre deux évocations du thème « over the moon », signifiant la traque de l'extraterrestre :

[Extrait musical](#)



² La nuance *piano* indique aux musiciens qu'ils doivent jouer doucement, avec une faible intensité. Au contraire, la nuance *fortissimo* leur indique de jouer beaucoup plus fort, avec beaucoup de puissance.

³ Un rythme *syncopé* est une note attaquée sur un temps faible et prolongée sur le temps suivant. Il donne un effet de contretemps, de décalage avec la mesure. Par exemple, dans une mesure à 4/4, une noire attaquée sur la deuxième croche du premier temps et prolongée sur la première croche du deuxième temps est une syncope.

« Escape / Chase / Saying Goodbye » - [Extrait musical](#)



Ce triptyque final conclut le film d'une manière grandiose, dans une scène de traque et de course-poursuite puissante pour se terminer sur des adieux émouvants entre les enfants et E.T. Les différents thèmes musicaux sont repris et se superposent.

La musique débute sur le motif inquiétant des adultes joué par les vents (notamment les bassons, les trompettes et les cuivres), annonçant le début de la traque. Il se superpose ensuite avec le thème « Over the moon », dont le tempo accélère au fur et à mesure de la course. Cette scène d'évasion très rythmée est soutenue par les cuivres, donnant de l'éclat et de la puissance à la poursuite. Le thème « Flying » intervient également par petites touches, marquant l'aventure et le lien d'amitié qui unit E.T. et Elliott. L'utilisation marquée des cuivres évoque l'exubérance de cette expédition et son caractère majestueux et héroïque.

La dernière partie du morceau se conclut sur des adieux touchants des deux amis et apporte une touche optimiste à cette grande aventure. Le thème « Flying » est repris par les cordes avec l'arrivée de la navette spatiale, accompagné de la harpe, associée à E.T., mais qui sous-entend ici aussi l'aspect mystérieux et fantastique de la découverte de cet engin volant. Les adieux touchent à leur fin avec les cuivres et les cymbales qui gagnent majestueusement en puissance, accentuant le grandiose de cet au revoir. L'envol des navettes spatiales est accompagné par un tutti orchestral triomphal et des cuivres clinquants qui rythment la reprise du thème principal. Les dernières notes jouées par les timbales semblent être une évocation d'*Ainsi parlait Zarathustra* de Richard Strauss, tel un clin d'œil à l'œuvre de Stanley Kubrick, *2001 L'Odyssée de l'espace*.

Extraits vidéo
des adieux :
[Partie 1](#)



[Partie 2](#)



Le compositeur : John Williams (né en 1932)



Né en 1932 à New-York, John Williams a baigné depuis son plus jeune âge dans la musique. Fils d'un percussionniste professionnel, il débute très tôt la pratique musicale par l'apprentissage du piano dès l'âge de 7 ans, puis du trombone et de la trompette. Il poursuit sa formation à l'UCLA (University of California à Los Angeles) et

prendra rapidement des cours de composition et d'orchestration. Déjà à la tête d'un groupe de jazz à 15 ans, il orchestre également ses propres compositions pour piano. Durant ses trois années de service militaire à l'US Air Force, il s'essaye à la direction d'orchestre. Il intègre ensuite la prestigieuse école de musique new-yorkaise, la Julliard School, où il se perfectionne en piano. Il vit alors comme pianiste de jazz tout en se consacrant de plus en plus à l'écriture.

De retour à Los Angeles, John Williams intègre le milieu cinématographique et côtoie de prestigieux compositeurs de l'âge d'or hollywoodien tels que Alfred Newman, Bernard Hermann ou encore Franz Waxman. Il commence véritablement son travail de compositeur à partir des années 1960. Tout en composant des œuvres classiques (une symphonie en 1966, son *Concerto pour flûte et orchestre* en 1969), il est sollicité par la télévision afin d'écrire la musique de plusieurs films et séries. Ses débuts au cinéma se font dans la foulée, et il compose alors de nombreuses bandes originales pour des films catastrophes. Il reçoit son premier Oscar de la meilleure musique de film en 1971 pour le film *Un violon sur le toit* réalisé par Norman Jewison.

Au cours des années 1970, le jeune réalisateur Steven Spielberg s'intéresse au travail de John Williams et lui propose d'écrire la musique de son premier long-métrage, *Sugarland Express*, en 1974. Cela marquera les débuts d'une collaboration fructueuse : *Les Dents de la mer* en 1975 (qui lui vaudra son deuxième Oscar de la meilleure musique de film), *E.T. The Extra-Terrestrial* en 1982, *Indiana Jones et le Temple maudit* en 1984, *Jurassic Park* et *La Liste de Schindler* en 1993, *Il faut sauver le Soldat Ryan* en 1998 et bien d'autres encore. Sur les conseils de Spielberg, le jeune George Lucas fera également appel au compositeur afin qu'il compose la musique de sa fameuse saga *Star Wars*. Ces collaborations se poursuivent encore et valent à John Williams de nombreuses nominations et récompenses.

Le duo Williams – Spielberg en quelques chiffres

28 collaborations

3 Oscars pour la meilleure musique de film

Compositeur phare des blockbusters hollywoodiens, John Williams marque durablement le paysage



de la musique de film. Son style, identifiable entre tous, fait la part belle aux cuivres éclatants et aux percussions incarnées. Sa musique interagit avec les images et donne vie aux émotions voulues par les réalisateurs. Sa culture musicale, riche et éclectique, lui permet de s'inspirer de grands compositeurs tels que Mendelssohn, Tchaïkovsky, ou encore Wagner dans son orchestration symphonique et l'utilisation du *leitmotiv* pour l'identification des personnages et des actions. Digne héritier des compositeurs de l'âge d'or d'Hollywood, il a également contribué à faire de la musique de film un genre à part entière tout en popularisant les codes de la musique classique pour orchestre.

Le réalisateur : Steven Spielberg (né en 1946)

Steven Spielberg naît le 18 décembre 1946 à Cincinatti (Ohio, Etats-Unis). Il est le fils d'un père informaticien et d'une mère pianiste. Il se passionne très jeune pour le cinéma, réalisant ses premiers films dès l'âge de 12 ans grâce à la caméra 8 mm de son père. Ses faibles résultats à l'école ne lui permettant pas d'intégrer les écoles de cinéma de son choix, il décide de tenter sa chance à Hollywood où il se fait rapidement remarquer pour ses compétences techniques en tant qu'assistant. Il continue alors à réaliser des courts et longs-métrages et connaît son premier succès avec la réalisation du téléfilm *Duel*, qui sera même adapté en version longue pour le grand écran en 1973. On lui confie en 1974 la réalisation d'un premier long métrage pour le cinéma, *Sugarland Express*, qui marque également le début de sa collaboration avec le compositeur John Williams. Il réalise ensuite en 1975 *Les Dents de la Mer*, qui annoncera le début des nombreux succès qu'il connaît par la suite au cinéma.

Marqué par le divorce de ses parents en 1964 et l'absence de son père, Steven Spielberg ne cesse d'aborder dans ses films les thématiques de l'enfance et de la famille. Cette vision intimiste se retrouve notamment dans le film *E.T. The Extra-Terrestrial*, où le réalisateur transpose sur le jeune Elliott la solitude qu'il a pu éprouver étant enfant, sa folle imagination et son désir d'aventure. Il cultive également un rapport étroit avec le genre de la science-fiction qu'il initie dès 1977 avec son film *Rencontres du troisième type* annonçant l'arrivée d'êtres extra-terrestres sur Terre, que l'on retrouvera avec *E.T.* puis dans *A.I. Intelligence artificielle* en 2002. Adeptes du film d'aventure, il réalise les sagas *Indiana Jones* et *Jurassic Park*, mais se complait aussi dans le genre dramatique et historique avec notamment *La Liste de Schindler* (1993), *Il faut sauver le Soldat Ryan* (1998) ou encore *Lincoln* (2012).

Surnommé « The Entertainment King » (« le roi du divertissement »), Steven Spielberg est aujourd'hui le plus grand représentant du blockbuster à l'américaine et de l'industrie cinématographique

hollywoodienne. Adepte du grand spectacle et de la technicité des effets spéciaux dès ses débuts, il peut livrer également un cinéma plus intimiste et empreint d'émotion. Il forme avec John Williams un duo incontournable, et la combinaison de leurs talents est sans doute une des raisons de leurs succès au cinéma depuis les années 1970. Une complémentarité qui justifie l'importance et le rôle de la musique et de la composition originale au cinéma.

AUTOUR DU PROGRAMME

LA MUSIQUE DE FILM

Petit historique de la musique de film

Musique et cinéma sont intimement liés depuis les prémices du grand écran. Qu'elle soit illustrative ou autonome, déjà existante ou composée spécialement, savante ou populaire, chantée ou instrumentale, la musique accompagne, suggère ou parfois même conduit à contre-courant des images. L'une va rarement sans l'autre, et c'est ainsi que les compositeurs de musique de film ont pris une place importante dans le monde cinématographique.

◆ *Le cinéma muet (1895-1927)*

A l'origine du cinéma tel qu'on le connaît aujourd'hui, on trouve les Frères Lumières qui, en 1895, projettent pour la première fois un film en public et en grand écran. Le cinéma est d'abord muet et la musique est alors utilisée pour accompagner les images, mais surtout pour rassurer les spectateurs plongés dans le noir et couvrir le bruit de l'appareil de projection placé dans la salle. Il s'agit généralement d'une compilation de musiques déjà existantes ou légèrement arrangées pour l'occasion. Dans la salle de cinéma, la musique est jouée en direct par un pianiste ou un ensemble d'instrumentistes (de la formation de chambre au grand orchestre).



Dans les années 1920, les musiques originales se multiplient. Les compositeurs de musique « savante » s'intéressent au cinéma et collaborent avec des réalisateurs pour composer la musique de leur film. On peut citer notamment Arthur Honegger (*La Roue*, d'Abel Gance, 1922), Darius Milhaud (*L'Inhumaine*, de Marcel L'Herbier, 1925) ou encore Paul Hindemith (*Vormittagspuk*, de Hans Richter, 1927). Pour Arthur Honegger, la musique de film joue déjà tout son rôle au cinéma et doit servir le film et le discours voulu par le réalisateur : « *Il est indispensable de se servir de musiques peu connues du gros public. Rien n'est plus choquant que de se servir, par exemple, d'une symphonie de Beethoven pour illustrer un film conçu manifestement dans un tout autre esprit.* »

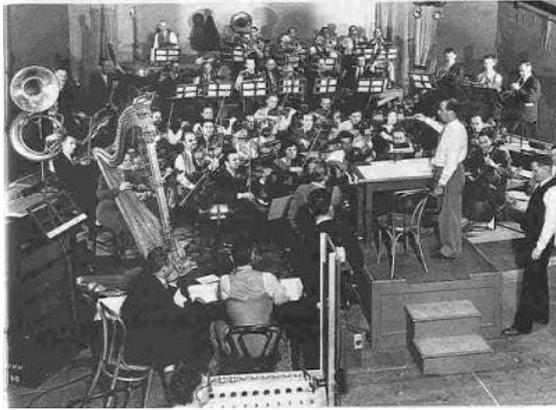
Extrait vidéo : *La Roue* (1922), film d'Abel Gance, musique d'Arthur Honegger



◆ *Le cinéma parlant et l'avènement du classicisme hollywoodien (1927-1945)*

Le film *Le Chanteur de jazz* d'Alan Crosland (1927) annonce le début du cinéma parlant. Avec lui, la musique cesse peu à peu d'être jouée en direct lors de la projection et se trouve fixée sur le support, au même titre que les autres sons et bruitages. L'interprétation musicale se trouve donc également fixée et donne naissance à la bande-originale telle qu'on la connaît aujourd'hui.

Cette période est aussi celle de l'Âge d'or d'Hollywood et de nombreux compositeurs, venus majoritairement d'Europe de l'Est, vont définir un nouveau style caractéristique du cinéma, le classicisme hollywoodien. La musique se veut alors principalement illustrative et quasiment omniprésente dans le film. L'orchestration symphonique est au cœur de la partition, caractérisée par



Max Steiner dirigeant sa musique

de longues mélodies, des développements thématiques et l'utilisation du *leitmotiv*. Les trois représentants majeurs de ce mouvement sont Max Steiner (*King-Kong* de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, 1933 ; *Autant en emporte le vent* de Victor Fleming, 1939), Erich Wolfgang Korngold (*Les Aventures de Robin des Bois* de Michael Curtiz et William Keighley, 1938) et Franz Waxman (*La Fiancée de Frankenstein* de James Whale, 1939). Ils se placent en dignes héritiers de la musique romantique de Richard Wagner, Johannes Brahms et Richard Strauss. Leur style symphonique et leur technique de composition a profondément marqué la musique de film et leur influence marque encore les compositions actuelles, notamment celle de John Williams.

Extrait vidéo : *King Kong* (1933) de Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack, musique de Max Steiner



◆ *Renouveau et diversification de la musique de film (1945-1975)*

Après la Deuxième Guerre Mondiale, la musique de film se renouvelle et s'émanche du classicisme pour s'épanouir dans de nouveaux genres musicaux, à l'image de la diversification musicale de l'époque. La musique de film se veut moins omniprésente à l'image, plus pointue et plus ciblée. Il y a également une recherche de modernité et de nouveaux langages musicaux, se détachant du style romantique wagnérien pour aller vers des inspirations telles que Stravinsky, Schönberg ou encore Bartok. Les genres cinématographiques se diversifient également, et incitent les compositeurs à renouveler leur écriture et à s'y identifier : films épiques, bibliques, fantastiques ou encore de science-fiction. Plusieurs compositeurs se démarquent et se créent une véritable identité musicale.

Bernard Hermann, souvent associé au réalisateur Alfred Hitchcock, entre dans le cinéma avec *Citizen Kane* d'Orson Welles (1941). Il ne rompt pas complètement avec le classicisme hollywoodien mais l'exagère, accentue le procédé de leitmotiv qu'il systématisait. Il développe également un style non mélodique (des cellules courtes qui ne trouvent pas de conclusion, des harmonies plus vagues) et très psychologique.

Extrait vidéo : *Citizen Kane* (1941) d'Orson Welles, musique de Bernard Hermann



Dans un style différent, cette période marque également l'épanouissement de grands mélodistes comme Nino Rota ou Vladimir Cosma. Indissociable de Federico Fellini, le compositeur italien Nino Rota compose une musique sentimentale, lyrique et surprenante. Vladimir Cosma quant à lui représente la quintessence de la comédie française, avec des mélodies qui illustrent savamment les personnages et le comique de situation.

Extrait vidéo : *La Strada* (1954) de Federico Fellini, musique de Nino Rota



Extrait vidéo : *Le Grand Blond avec une chaussure noire* (1972), d'Yves Robert, musique de Vladimir Cosma



Le jazz fait aussi son apparition dans la musique de film. De manière similaire à ce qui se faisait à l'époque du cinéma muet, la musique enregistrée est improvisée directement devant les images projetées. C'est ainsi que Miles Davis enregistre la musique d'*Ascenseur pour l'échafaud* (1958) de

Louis Malle. De manière générale, les styles musicaux fleurissent et s'associent aux films emblématiques de leur époque : plutôt rock'n'roll dans *L'Equipée sauvage* (de László Benedek, 1953), pop dans *Le Lauréat* (de Mike Nichols, 1967) ou encore disco dans *La Fièvre du samedi soir* (de John Badham, 1977).

Extrait vidéo : Miles Davis improvisant devant l'écran pour *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle (1958)



◆ *Le retour du symphonisme (1975)*

Malgré une diversification des styles, genres et orchestrations des musiques de film, l'année 1975 marque pour une certaine frange des compositeurs (particulièrement aux Etats-Unis) un retour du symphonisme et du classicisme hollywoodien. Le compositeur John Williams est un des pionniers du genre et accompagne de ses compositions les films à grand spectacle, de son acolyte Steven Spielberg notamment, avec une utilisation marquée de l'expressivité symphonique. La généralisation de la technologie Dolby Stereo®, qui offre aux salles de cinéma un son plus enveloppant, permet aux compositeurs d'agrandir la composition de l'orchestre symphonique, dont les couleurs et la finesse des sonorités seront plus exactement retransmises. Les compositions de John Williams marquent les films des années 1970 et 1980 avec des leitmotifs entêtants et incontournables : l'ostinato inquiétant des *Dents de la Mer* (1974), la marche triomphante de *Star Wars* (1977), l'élan aventurier d'*Indiana Jones* (1981) ou encore la fantaisie magique d'*E.T. L'extra-terrestre* (1982).

Extrait vidéo : *Les Dents de la Mer* (1974) de Steven Spielberg, musique de John Williams



Parallèlement à ces compositions originales, d'autres réalisateurs se démarquent en faisant appel à des musiques préexistantes, souvent issues du répertoire de la musique « savante ». Stanley Kubrick accompagne et décale ses images avec des standards de la musique classique : *Ainsi parlait Zarathustra* de Richard Strauss et *Le Danube Bleu* de Johann Strauss dans *2001, l'Odyssée de l'espace* (1968), la *Symphonie n°9* de Beethoven dans *Orange Mécanique* (1972), la *Symphonie fantastique* de Berlioz dans *Shining* (1980). Plus contemporain, Quentin Tarantino s'inspire même procédé, en utilisant des tubes, souvent oubliés, de la musique populaire, donnant à ses films une couleur singulière.

Extrait vidéo : *2001, l'Odyssée de l'Espace* (1968) de Stanley Kubrick, extrait du *Beau Danube Bleu*, Johann Strauss



◆ *L'ère de la musique numérique et standardisation de la musique de film (1989)*

En 1989, le compositeur Hans Zimmer crée les studios Media Ventures qui donneront lieu aux plus importantes bandes-originales d'Hollywood. Il est lui-même l'un des compositeurs de musique de film les plus renommés actuellement. Il a reçu de nombreuses récompenses pour ses œuvres et a signé de très belles partitions telles que *Le Roi Lion* (1995), *Pirates des Caraïbes* (2003), *Inception* (2011) ou encore plus récemment *Dunkerque* (2017). Même si Hans Zimmer s'en démarque, la prédominance de ce type de studios à Hollywood a aussi contribué à la standardisation des musiques de film issues du cinéma américain. Il y est produit généralement des musiques d'ambiance où les textures orchestrales se ressemblent, et où l'utilisation de thèmes musicaux et leitmotifs est en net repli. La musique est

Réalisateur et compositeur : quelques duos incontournables

Alfred Hitchcock & Bernard Hermann
Sergio Leone & Ennio Morricone
Federico Fellini & Nino Rota
Jacques Demy & Michel Legrand
Steven Spielberg & John Williams
Tim Burton & Danny Elfman
Hayao Miyasaki & Joe Hisaishi

alors une manière d'accompagner et d'illustrer les images mais ne tient plus un des rôles principaux dans la conduite de l'intrigue.

Cette standardisation ne s'applique cependant pas à l'ensemble de la musique de film, et reste spécifique aux grosses productions hollywoodiennes. Des compositeurs continuent à se démarquer et inscrivent au cinéma leur identité musicale : l'univers fantastique et inquiétant de Danny Elfman (*L'Étrange Noël de monsieur Jack* de Tim Burton, 1993), l'onirisme nippon de Joe Hisaishi (*Le Voyage de Chihiro* de Hayao Miyasaki, 2001) ou encore le rétro « à la française » de Yann Tiersen (*Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain* de Jean-Pierre Jeunet, 2001).

[Extrait vidéo](#) : *Le Voyage de Chihiro* (2001) de Hayao Miyasaki, musique de Joe Hisaishi



Le rôle de la musique au cinéma

Si aux débuts du film muet, la musique jouée en salle servait principalement à rassurer le spectateur plongé dans le noir et couvrir les bruits du projecteur, les réalisateurs et compositeurs ont vite intégré le pouvoir émotionnel qu'elle pouvait provoquer au grand écran. Plus qu'une fonction illustrative, mais sans décrocher non plus le rôle principal, la musique accompagne l'action, suggère et provoque même parfois les émotions. Elle est aussi utilisée pour donner un autre sens à l'image, dédramatiser une scène ou accentuer le caractère comique. La musique peut avoir une réelle influence sur le sens des images, et les images peuvent elles aussi donner une toute autre audition de la musique. Michel Chion, théoricien de la musique de film, dira qu'« *avec le cinéma, l'image transforme l'audition du son et le son transforme la vision de l'image, et surtout les péripéties de l'histoire orientent tout ce que l'on perçoit, images et sons.* »

♦ *L'utilisation de la musique au cinéma*

La professeure d'études cinématographiques Claudia Gorbman⁴, citée par Michel Chion⁵ et Gilles Mouëllic⁶, liste six critères de l'utilisation de la musique au cinéma. Ces critères s'appliquent principalement aux films dits « narratifs » et à la musique de film héritée du classicisme hollywoodien, dans l'esprit des compositions de John Williams.

- La musique entendue est hors-scène, de fosse, extra-diégétique : elle ne fait pas partie du récit et est entendue seulement par le spectateur. Elle accompagne le récit et entre en rapport immédiat avec l'image. Elle s'oppose à la musique diégétique qui est incluse dans l'action et entendue directement par les personnages (musique provenant d'une radio ou d'une télévision, jouée par un musicien dans le film...).
- La musique n'est pas conçue pour être consciemment entendue par le spectateur. Par un procédé d'effacement, elle s'intègre totalement au récit et fait partie de l'histoire. Il est fréquent que la musique soit présente pratiquement à chaque minute du film vu sans que le spectateur ne le remarque. Dans ces conditions, les silences et l'absence de musique prennent une autre mesure et permettent de créer une atmosphère et du sens.
- La musique traduit les émotions au sens large du terme : les sentiments et états d'âme des personnages, mais aussi la perception du temps et de l'espace.
- La musique ponctue la narration. Elle signale les différentes étapes du récit et les connote émotionnellement. La musique se trouve ainsi unifiée avec l'image.

⁴ *Unheard melodies: narrative film music*, 1987

⁵ *La musique au cinéma*, 1995

⁶ *La musique de film – pour écouter le cinéma*, Cahiers du Cinéma, 2003

- La musique est un facteur de continuité. Elle permet de mélanger et d'homogénéiser la discontinuité spatiale et temporelle visible à l'écran. Ainsi, une même musique ou un même thème musical pourra créer un continuum à l'écran malgré un changement de période ou d'espace dans l'image.
- La musique est un facteur d'unité. La composition originale pour un film recherche une création d'ambiances, une cohérence dans le récit. L'utilisation de leitmotivs et de thèmes musicaux permettent aussi de créer une unité dans le récit, pour identifier les personnages et des moments significatifs dans la narration.

Ces critères s'appliquent aux musiques originales composées pour les films. L'utilisation de musiques préexistantes peut aussi avoir pour effet de marquer une époque, une période musicale cohérente avec l'esprit du film.

Exemple : dans le film *C.R.A.Z.Y* (2005) de Jean-Marc Vallée, on suit l'âge et l'évolution du personnage de Zach par les musiques qu'il écoute (David Bowie, Pink Floyd).

◆ *Quelques effets et émotions provoqués par la musique au cinéma*

- La peur pourra être provoquée par des notes longues (très graves ou très aiguës, presque stridentes), des chromatismes⁷ et des dissonances⁸, ou bien encore des clusters⁹, des voix chantées étranges et fantomatiques.
Exemple : scène du meurtre sous la douche dans *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock
- La tension peut être suggérée et accentuée par des crescendos¹⁰, des ostinatos¹¹, des plans sonores qui s'ajoutent successivement.
Exemple : scènes de poursuite dans *La mort aux trousses* (1959) d'Alfred Hitchcock.
- L'utilisation de certains instruments suggère également des émotions et des sentiments : le romantisme et l'amour aux cordes et au piano ; la féerie de la harpe ; la magie et le fantastique du célesta ; l'aspect martial et militaire du tambour et de la caisse claire ; la cornemuse ou la flûte irlandaise pour évoquer des paysages et univers celtiques ; le clavecin datant une époque ; les synthétiseurs et thérémine marquant les films de science-fiction.
Exemple : dans *Harry Potter*, le thème principal (*Hedwige's Theme*) est joué par le célesta et inspire dès le début du film une atmosphère magique et mystérieuse.
- L'absence de musique permet de créer une atmosphère inquiétante voire anxiogène, qui peut être accentuée par le souffle ou un simple sifflement.
Exemple : *M le Maudit* (1931) de Fritz Lang.

⁷ Le **chromatisme** est un mouvement mélodique ascendant ou descendant dont les notes sont séparées entre elles d'un demi-ton.

⁸ On parle de **dissonance** en musique lorsqu'il y a discordance entre les sons au sein d'un ensemble (accord ou intervalle). Cela a pour effet de produire une impression d'instabilité et de contrariété entre les notes jouées.

⁹ Un **cluster** est un agrégat de notes, espacées d'un ton ou d'un demi-ton, jouées simultanément, en grappe. Ils sont généralement joués au piano, et exécutés en sur le clavier avec le poing, le tranchant de la main ou encore l'avant-bras, afin de couvrir le plus de notes possibles simultanément.

¹⁰ Un **crescendo** est une manière de jouer en augmentant progressivement l'intensité sonore.

¹¹ L'**ostinato** est un procédé de composition musicale consistant à répéter obstinément une formule rythmique, mélodique ou harmonique accompagnant de manière immuable les différents éléments thématiques durant tout le morceau.

◆ Focus sur le procédé du leitmotiv dans la musique de film

Un leitmotiv est un motif musical répété dans une œuvre pour imposer un personnage, un sentiment, une action ou encore un phénomène. Sa répétition permet de le caractériser et de l'identifier, créant une unité et un rôle conducteur dans l'œuvre musicale ou cinématographique. Ce principe a été particulièrement utilisé dans les opéras de Wagner à qui il doit son nom¹² : *leiten* qui signifie conduire ou diriger en allemand, et *motiv* qui signifie motif, ces termes reprennent l'idée d'un thème conducteur de l'œuvre. Il permet d'unifier structurellement une œuvre, de suggérer des caractéristiques d'un personnage ou d'une action en sous-texte.

Ce procédé est particulièrement utilisé au cinéma. Tout au long du film, il peut être répété, varié, transformé, associé en fonction des circonstances du récit tout en restant largement identifiable, permettant ainsi de donner de la profondeur et différentes strates de signification au récit. Ce thème musical repris à plusieurs reprises dans la musique du film permet alors d'annoncer un personnage, une action ou un sentiment. John Williams a beaucoup utilisé ce procédé dans ses compositions et a ainsi créé des identités musicales incontournables.

Quelques leitmotivs incontournables de John Williams

Dans *E.T. L'extra-terrestre*, le motif « flying theme » fait écho aux aventures d'Elliott et E.T.

[Extrait vidéo](#)



Dans *Star Wars*, le personnage de Dark Vador est caractérisé par une marche menaçante

[Extrait vidéo](#)



Le requin des *Dents de la Mer* est un ostinato inquiétant

[Extrait vidéo](#)



L'univers magique de Harry Potter

[Extrait vidéo](#)



L'aventurier et héroïque Indiana Jones

[Extrait vidéo](#)



¹² Le terme *leitmotiv* n'a pas été inventé par Richard Wagner mais fut utilisé dans les années 1860 pour caractériser la spécificité de son œuvre.

Musique de film et musique savante

◆ *Les compositeurs de musique de film sont-ils des compositeurs de musique savante ?*

La dichotomie entre musique de film et musique dite savante est souvent très marquée. La musique de film est un genre à part et ses compositeurs sont assez rarement considérés comme des compositeurs de musique savante à part entière.

Les compositions de musique de film sont des œuvres de commande. La partition doit répondre à certains critères liés aux problématiques du cinéma : elle est le fruit d'une collaboration avec le réalisateur qui donne souvent des directives narratives et texturales pour illustrer le récit et suggérer un climat général. Pour certaines partitions, la musique perd presque de son sens sans les images. Stravinsky qualifiait même ce genre musical de « musique papier-peint » pour accentuer le fait qu'elle n'avait pas d'autre fonction que d'illustrer. En cela, le travail de composition de musique de film se différencie de celui du compositeur de musique savante. Et il existe donc toute une génération de compositeurs dédiés au cinéma.

Pourtant, les premiers compositeurs de musique de film étaient des compositeurs de musique savante. Camille Saint-Saëns a inauguré la pratique en 1908 en composant la partition du film *L'Assassinat du Duc de Guise* d'André Calmettes et Charles Le Bargy. A sa suite, on retrouve Arthur Honegger (*La Roue* d'Abel Gance, 1922), Erik Satie (*Entr'acte* de René Clair, 1924) ou encore Darius Milhaud (*L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier, 1925).



Abel Gance et Arthur Honegger

Le principe de la composition d'une œuvre de commande pour le cinéma ne peut pas non plus s'appliquer à toutes les partitions de musique de film. Le réalisateur démarchant le compositeur pour écrire la musique de son film n'est pas toujours la règle, et certains réalisateurs laissent aussi toute liberté à leur compositeur dans l'écriture. La musique peut même parfois être à la genèse de la réalisation d'un film, et en fait l'élément primordial. La collaboration entre Jacques Demy et Michel Legrand en est un exemple. Pour *Les Parapluies de Cherbourg* (1964), la musique a été enregistrée avant que la mise en scène ou même le lieu du tournage ne soit fixé. Le film existait sur disque avant d'être tourné. Ennio Morricone et Sergio Leone ont un fonctionnement similaire. Pour *Il était une fois en Amérique* (1984), le réalisateur lui a raconté l'intrigue et le compositeur n'a pas attendu les images pour composer, il lui a proposé sa partition. Reste à savoir à quel point sa musique et sa rythmique ont pu influencer la réalisation et la couleur donnée à la narration...

◆ *La musique savante utilisée comme musique de film*

Toutes les musiques de film ne sont pas des compositions originales. Certains réalisateurs font appel à des compositions de la musique savante. Stanley Kubrick notamment adopte cette posture. Certaines œuvres de compositeurs classiques ont ainsi été popularisées par l'image. Elles décalent le propos et donnent parfois une toute autre interprétation à l'œuvre musicale en question. Mais ces morceaux spécifiquement choisis permettent aussi d'illustrer d'une manière symbolique le propos du réalisateur et d'accentuer la narration : le ballet des stations au son du *Beau Danube Bleu* dans *2001, L'Odyssée de l'espace* (Kubrick) ; accentuer l'effet épique et l'injustice d'une superpuissance avec *La chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner dans *Apocalypse Now* (de Francis Ford Coppola, 1979) ; révéler une

peine et une nostalgie profonde avec la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler dans *Mort à Venise* (de Luchino Visconti, 1971).

[Extrait vidéo](#) : *2001, L'Odyssée de l'espace* (1968) de Stanley Kubrick, extrait d'*Ainsi parlait Zarathustra* de Richard Strauss



[Extrait vidéo](#) : Générique de *Shining* (1980) de Stanley Kubrick, 5^e mouvement de la *Symphonie fantastique* de Hector Berlioz



[Extrait vidéo](#) : *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola, extrait de *La chevauchée des Walkyries* de Richard Wagner



[Extrait vidéo](#) : *Mort à Venise* (1971) de Luchino Visconti, Adagietto de la *Cinquième Symphonie* de Gustav Mahler



AUTOUR DU FILM E.T. L'EXTRATERRESTRE

Approche philosophique du film autour de différentes notions

Même si certaines critiques peuvent reprocher au film *E.T. L'Extraterrestre* une trop grande naïveté, une analyse de l'œuvre de Steven Spielberg permet de dégager plusieurs problématiques et de définir quelques approches philosophiques.

◆ *De la rencontre de l'altérité à la naissance d'une amitié*

Une des premières problématiques abordées dans cette œuvre cinématographique est la question de l'altérité. Elle est posée dès les premières scènes du film lorsqu'Elliott et E.T. rentrent en contact. D'abord attiré par une douce lumière provenant de son cabanon de jardin, Elliott se rapproche et se retrouve nez à nez avec un être qui ne semble avoir rien de commun avec lui. Cette première « confrontation » est effrayante, aussi bien pour le garçon que pour l'extraterrestre. Lorsqu'Elliott réalise qu'E.T. a aussi peur que lui, qu'il lui semble aussi étranger à lui, il cherche à nouer le contact et à en apprendre davantage sur cette créature venue d'ailleurs. Tout au long du film, il trouve dans cette rencontre hors-norme un enrichissement, bien plus qu'une menace. Il le reconnaît dans sa différence, cherche à apprendre toujours plus de la même manière qu'E.T. cherche à apprendre des humains. Cette rencontre de l'altérité aboutit sur une forme exemplaire de tolérance et d'acceptation de l'autre.

Extrait vidéo

La rencontre entre Elliott et E.T.



Premier contact entre E.T. et Elliott

Cette relation nouée entre E.T. et le jeune garçon est une véritable illustration du concept philosophique de l'altérité. L'extraterrestre représente l'Autre par excellence, ne venant pas du domaine terrestre et s'éloignant d'une forme « humaine ». En philosophie, ce concept interroge nos relations à l'autre, les moyens mis en œuvre pour le connaître ou pour savoir s'il constitue une menace pour notre identité ainsi que l'élaboration d'un « langage » commun. Mais l'altérité désigne aussi l'acceptation de

l'autre en tant qu'être différent et la reconnaissance de ses droits à être lui-même. Tous ces éléments caractérisent la relation des deux protagonistes principaux. Cette acceptation de l'altérité n'est cependant pas toujours évidente. Dans le film, E.T. est perçu à la fois comme une menace par les adultes mais aussi comme un cobaye par les scientifiques, qui, du haut d'une supposée supériorité, veulent l'analyser et comprendre ses mécanismes si différents des nôtres.

Le concept d'altérité a été étudié par de nombreux philosophes, notamment lors de la découverte de l'Amérique au XV^e siècle et lors de la constitution des empires coloniaux du XVI^e au XIX^e siècles. Voici, parmi d'autres, quelques philosophes ayant théorisé ce concept : Michel de Montaigne, Jean-Jacques Rousseau, Claude Lévi-Strauss, Emmanuel Levinas.



Scène d'adieu

De cet enrichissement dans l'altérité, E.T. et Elliott vont développer une véritable relation d'amitié, une connexion intense, presque intime. L'évocation de cette relation amicale est une des problématiques majeures du film et est montrée de manière significative à plusieurs reprises. En voici plusieurs exemples : E.T. se retrouve seul à la maison, alors qu'Elliott est à l'école, et il découvre le contenu du frigo, commence à boire les cannettes de bière qui s'y trouvent et l'enivrement par l'alcool prend effet immédiatement en parallèle chez le jeune garçon ; la connexion physique des deux amis par leur index : enfin, la dégradation physique jusqu'à la mort d'E.T. est elle aussi vécu physiquement et psychologiquement par Elliott.

Ces éléments de connexion, bien que surnaturels, mettent en lumière le concept d'amitié. Le philosophe Montaigne la théorise notamment comme une connexion intime, une marque d'affection mutuelle, un témoignage de bienveillance. Il insiste sur le caractère miraculeux de cette rencontre, la glorieuse fortune d'avoir trouvé un autre être parfaitement compatible avec soi-même. C'est ainsi qu'il parle de son amitié avec Etienne de La Boétie dans le chapitre *De l'amitié* dans ses *Essais* : « *En l'amitié de quoi je parle, elles se mêlent et se confondent l'une en l'autre, d'un mélange si universel qu'elles s'effacent et ne retrouvent plus la couture qui les a jointes. Si l'on me presse de dire pourquoi je l'aimais, je sens que cela ne se peut exprimer qu'en répondant : « Parce que c'était lui, parce que c'était moi »* ».

◆ *L'enfance en rupture avec le monde des adultes et parcours initiatique*

Steven Spielberg aborde dans son film deux autres problématiques qui lui sont chères et souvent présentes dans son œuvre cinématographique : l'enfance, le passage à l'adolescence ou à l'âge adulte ainsi que la rupture avec le monde des adultes.



Course-poursuite à vélo

Le film *E.T. L'extraterrestre* tourne autour du monde de l'enfance, auquel appartiennent les protagonistes principaux de l'histoire. Elliott cristallise les angoisses et aspirations d'un enfant de 10 ans : la solitude, la volonté de grandir, de s'émanciper et de montrer qu'il peut lui aussi assumer certaines responsabilités, l'envie de liberté et d'autonomie. Il est aussi à un âge charnière, entre l'enfance et l'adolescence, symbolisé par sa place dans la fratrie entre sa petite sœur et son grand frère. Sa rencontre avec E.T. va lui permettre d'avancer et de contrer ces angoisses. En nouant cette véritable relation d'amitié, il sort de sa solitude. La mission qu'il se voit confier d'aider E.T. à rejoindre les siens fait aussi grandir en lui ce sentiment d'autonomie et de responsabilité. D'ailleurs, le regard de son grand frère évolue au fil de l'histoire : lui qui le considère comme un enfant dans la première scène du film, l'accepte au fur et à mesure du film, jusqu'à lui faire pleinement confiance et le placer comme « leader » dans la mission qui leur incombe pour aider E.T. L'enfance est symbolisée aussi par le moyen de locomotion du groupe d'amis : le vélo, qui leur permet de partir dans toutes les aventures et même de semer les véhicules des policiers dans une folle course-poursuite. On peut voir aussi dans l'envolée d'Elliott à vélo une métaphore de son émancipation.

Le film *E.T. L'extraterrestre* tourne autour du monde de l'enfance, auquel appartiennent les protagonistes principaux de l'histoire. Elliott cristallise les angoisses et aspirations d'un enfant de 10 ans : la solitude, la volonté de grandir, de s'émanciper et de montrer qu'il peut lui aussi assumer certaines responsabilités, l'envie de liberté et d'autonomie. Il est aussi à un âge charnière, entre l'enfance et l'adolescence, symbolisé par sa place dans la fratrie entre sa petite sœur et son grand frère.

[Extrait vidéo](#)

Course-poursuite
et envolée à vélo



Le film frappe également par la réelle rupture entre le monde des enfants et celui des adultes. Cette scission est symbolisée tout le long du film par l'angle de la caméra, qui filme à hauteur des yeux d'enfants. Les adultes sont systématiquement filmés d'en bas. Ils sont aussi représentés en groupe,

comme une masse indistincte et inquiétante. Seules les figures de la mère et du scientifique aux clés se démarquent, les seuls à s'adresser directement aux enfants. Que ce soit le groupe des policiers, des investigateurs ou des scientifiques, ils incarnent une menace, une incompréhension des problématiques des enfants et un manque de communication. La scène d'ouverture du film avec la recherche d'E.T. dans la forêt marque cette rupture et cette ambiance menaçante. Elle est à son apogée lorsque les scientifiques investissent la maison d'Elliott à la recherche d'E.T., mettant tout sens dessus dessous et capturant E.T. et Elliott pour mettre en œuvre leurs recherches et expériences. La fissure est palpable dans leur rapport à l'altérité : un sentiment de supériorité et une recherche scientifique et utilitariste pour les adultes, qui pose des questions d'éthique, niant les émotions, la curiosité et l'enrichissement par l'autre éprouvé par les enfants.

Extrait vidéo

Invasion de la maison d'Elliott par les scientifiques



Le thème de l'extra-terrestre au cinéma

Avec *E.T. L'Extraterrestre*, Steven Spielberg a inspiré une science-fiction optimiste autour de l'arrivée des extraterrestres sur Terre. Une vision novatrice qui n'a pas toujours été partagée dans le monde cinématographique.



Affiche du film Les soucoupes volantes attaquent de Fred F. Sears, 1956

Dans les années 1950, en pleine Guerre Froide, le film d'invasion extraterrestre se développe peu après la première observation d'ovnis par l'aviateur américain Kenneth Arnold et l'affaire Roswell en 1947. Dans ces films, le rapprochement avec la peur de l'invasion de l'URSS communiste est très prégnant. Ces invasions agressives par des êtres technologiquement et scientifiquement supérieurs fait allusion à la guerre atomique. On pourra citer parmi d'autres : *Les soucoupes volantes attaquent* (de Fred F. Sears en 1956), *La Guerre des mondes* (de Byron Haskin en 1953) ou encore *La Chose d'un autre monde* (de Christian Nyby et Howard Hawks en 1951).

Il faut donc attendre les années 1970 et Steven Spielberg pour réhabiliter un traitement pacifique de la figure extraterrestre. Avant E.T., il proposera avec son film *Rencontre du troisième type* en 1977 l'arrivée d'extraterrestres amicaux accueillis chaleureusement par les humains. Cette vision pacifiste sera reprise dans *Cocoon* (de Ron Howard, 1995) ou dans *Abyss* (de James Cameron, 1989). Plus récemment, cette nécessité de rentrer en dialogue et d'apprendre des formes extra-terrestres est le thème de grands films de science-fiction : *Avatar* (2009) de James Cameron et sa vision écologiste et humaniste, ou encore *Premier Contact* (2016) de Denis Villeneuve inspirant la nécessité de la communication avec l'Autre.

L'extraterrestre prédateur résiste cependant au cinéma, comme le montre Ridley Scott avec son film *Alien* en 1979. Le réalisateur Roland Emmerich s'en servira même pour faire de son film *Indépendance Day* (1996) un manifeste patriotique : les fameuses soucoupes volantes survolant les grandes villes des Etats-Unis, cherchant à exterminer l'Humanité et à s'emparer des ressources naturelles, sont contrées grâce à la puissance et à la



Les martiens de Tim Burton dans Mars attacks !, 1996

supériorité du gouvernement et de l'armée américaine. Ce patriotisme sera d'ailleurs tourné en dérision par Tim Burton et ses martiens cyniques dans *Mars attacks !* (1996).

Autres pistes : le thème de la découverte et de l'altérité en littérature

- *Histoire comique des Etats et Empires de la Lune* (1655), de Savinien de Cyrano de Bergerac : découverte extra-terrestre, prémices de la science-fiction.
- *Les Voyages de Gulliver* (1727), de Jonathan Swift : thème du voyage, de l'exploration, de la rencontre de l'autre.
- *Les Lettres Persanes*, de Montesquieu (1721), *Candide*, de Voltaire (1759) : réflexion sur l'altérité et son rapport à l'autre.
- *Voyage au centre de la Terre* (1864), de Jules Verne : exploration, découverte d'un autre monde, confrontation à des créatures « extra »-terrestres.
- *Le Petit Prince* (1943), d'Antoine de Saint-Exupéry : l'incompréhension du monde des adultes, la découverte et l'apprentissage de l'autre, le concept d'amitié.



LES ARTISTES DU CONCERT

L'Orchestre National des Pays de la Loire

En septembre 1971, l'Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire donnait ses premiers concerts à Nantes et à Angers sous la direction de Pierre Dervaux. Créé à l'initiative de Marcel Landowski, directeur de la Musique au Ministère de la Culture, cet orchestre original était constitué de la réunion de l'orchestre de l'Opéra de Nantes et de l'orchestre de la Société des Concerts Populaires d'Angers.

Ainsi, depuis l'origine, cet orchestre présente la particularité d'avoir son siège dans deux villes avec une centaine de musiciens répartis par moitié, à Angers et à Nantes. Devenu orchestre national depuis 1996, l'ONPL acquiert une renommée internationale, grâce aux directions successives de Pierre Dervaux, Marc Soustrot, Hubert Soudant et Isaac Karabtchevsky. L'orchestre se produit régulièrement à l'étranger.



©Marc Roger

Aujourd'hui, avec près de 9 000 abonnés et plus de 150 concerts rassemblant près de 150 000 auditeurs par an, l'Orchestre National des Pays de la Loire est l'un des orchestres connaissant la plus forte audience en Europe. A l'initiative d'Isaac Karabtchevsky, son répertoire s'est élargi grâce à la création d'un chœur en 2004, constitué de chanteurs amateurs de la région. Pascal Rophé, l'actuel Directeur musical de l'ONPL a pris ses fonctions officiellement en septembre 2014, venant succéder au texan John Axelrod.

L'ONPL assure depuis sa naissance une «saison symphonique» à Nantes et à Angers, avec une programmation d'œuvres appartenant au répertoire symphonique du XVIII^e siècle à nos jours. Partenaire d'Angers Nantes Opéra, il assure également plusieurs productions lyriques chaque saison. Ses missions l'amènent à diffuser ses concerts dans toute la région des Pays de la Loire et à développer constamment sa politique d'action culturelle.

L'ONPL bénéficie du soutien financier du Conseil Régional des Pays de la Loire, du Ministère de la Culture, des Villes de Nantes et d'Angers et des Départements de la Loire-Atlantique, de Maine-et-Loire et de la Vendée.

Pascal Rophé, directeur artistique de l'ONPL



©Marc Roger – onpl

À partir de 1992, après ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Paris et son second prix en 1988 au Concours International des jeunes Chefs d'Orchestre de Besançon, Pascal Rophé a travaillé en étroite collaboration avec Pierre Boulez et l'Ensemble Intercontemporain, où il a également largement collaboré avec David Robertson.

Si la création et la musique contemporaine ont longtemps représenté une grande part de l'activité de Pascal Rophé, elles ne sont en aucun cas exclusives et ses différents engagements en France et à l'étranger, où il dirige depuis de nombreuses années un répertoire allant de Haydn à nos jours, le démontrent parfaitement.

En France, il est régulièrement invité à diriger les Orchestres Nationaux de Lyon, Montpellier, de l'Île de France et l'Orchestre National de France. A l'étranger, il collabore régulièrement avec l'Orchestre de la B.B.C à Londres, l'Orchestre Philharmonique de Liège, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg et divers Orchestres de radio en Europe.

Devenu l'un des spécialistes de sa génération du répertoire du 20^e siècle et, travaillant toujours avec la plupart des grands ensembles européens de musique contemporaine, il aborde de plus en plus le grand répertoire symphonique des deux derniers siècles. Pascal Rophé a également été directeur musical de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège pendant trois ans de 2007 à 2009.

Depuis septembre 2014, il est directeur musical de l'ONPL. Il a reçu de nombreuses récompenses et a été unanimement salué par la presse musicale pour son importante discographie. En 2016, un enregistrement avec l'ONPL des œuvres de Dutilleux, édité chez BIS, a été largement salué par la critique.

Ernst van Tiel, direction (chef invité)



©DR

Pendant ses études de percussion et de piano au conservatoire de Utrecht aux Pays-Bas, Ernst van Tiel dirige des orchestres néerlandais pour la radio, comme le Radio Filharmonisch Orchestra ou le Metropole Orchestra. Sa solide collaboration avec ces orchestres le conduit à les diriger sur des enregistrements classique ou jazz. Fraîchement diplômé, Ernst van Tiel poursuit une formation de chef d'orchestre aux côtés des illustres Gary Bertini, Franco Ferrara ou encore Jean Fournet et dirige la plupart des orchestres néerlandais les plus prestigieux. Parmi eux, le Rotterdam Philharmonic Orchestra où il assiste le célèbre Valery Gergiev sur certaines productions. Après des débuts triomphants au Kirov Opéra de St Petersburg conduisant Lucia Di Lammermoore Donizetti ou encore Rigolettode Verdi, Ernst van Tiel est invité à y diriger Elektrade Strauss en 2008 et est ainsi rappelé les trois années suivantes.

Chef permanent du Baltic Philharmonic Orchestra depuis 2007, il dirige le Brussels Philharmonic lors de l'enregistrement de la bande originale du film The Artist. Après le succès de cette bande originale, le film tourne maintenant dans le monde entier en ciné-concerts.

EN SAVOIR PLUS SUR L'ORCHESTRE

L'ORCHESTRE EN BREF

A l'origine, le mot « orchestre » désignait la partie des théâtres grecs antiques située entre la scène et l'auditoire, où se plaçaient danseurs et instrumentistes. Par la suite, ce terme a été conservé pour désigner la partie réservée aux musiciens : la « fosse d'orchestre ». Aujourd'hui, le mot désigne un ensemble d'instrumentistes, et les différents types d'orchestre se distinguent par leur répertoire et par le nombre de musiciens qui les composent.

L'orchestre symphonique (ou philharmonique) est un ensemble de musiciens, réunissant les trois grandes familles d'instruments (les cordes, les vents -bois et cuivres- et les percussions).

**Répertoire* : musique savante occidentale du XVIII^e siècle à nos jours

**Nombre de musiciens* : de 30 à 100 (environ)

L'orchestre de chambre, qui apparaît à la fin de la Renaissance, est caractérisé par sa petite taille et une moins grande diversité instrumentale que dans l'orchestre symphonique.

**Répertoire* : musique savante occidentale du XVIII^e siècle à nos jours

**Nombre de musiciens* : jusqu'à 30 (environ)

L'orchestre à cordes appartient à la famille des orchestres de chambre, en étant uniquement composé d'instruments à cordes.

**Répertoire* : musique des XVII^e et XVIII^e siècles, plus rarement du XIX^e siècle à nos jours

**Nombre de musiciens* : jusqu'à 20 (environ)

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE ET SON ÉVOLUTION

Un orchestre symphonique ou (orchestre philharmonique - qui signifie « amour de la musique ») est un ensemble de musiciens instrumentistes réunis pour l'exécution d'une œuvre musicale. Le nombre et la combinaison des interprètes dépendent du compositeur, de l'époque et du genre du répertoire abordé. Le plus souvent, il est dirigé par un chef d'orchestre, mais un des musiciens peut aussi mener l'ensemble.

Suivant les familles d'instruments de musique qui le composent (cordes, bois, cuivres et percussions), l'orchestre peut prendre des formes multiples comme en musique classique, le grand orchestre symphonique (les quatre familles réunies), l'orchestre d'harmonie (bois, cuivres et percussions), la fanfare (cuivres et percussions) ou le simple orchestre à cordes.

Dans l'orchestre symphonique, chaque groupe d'instruments, ou **pupitre***, joue une partition différente. Si nous demandons à un musicien d'orchestre de jouer seul sa partie, la musique n'est souvent pas identifiable. Dans la plupart des œuvres pour orchestre symphonique, un ou deux groupes d'instruments seulement jouent les mélodies dont nous nous souvenons, le rôle des autres étant de soutenir le rythme, de créer des **harmonies*** et d'enrichir la palette sonore.

***Un pupitre** désigne un groupe d'instruments de la même famille. Les clarinettes forment un pupitre par exemple, comme les premiers violons (violons I) et les seconds violons (violons II).

Un pupitre désigne aussi le mobilier qui sert de support pour la partition des musiciens et du chef d'orchestre.

***L'harmonie** est le résultat de l'association des sons joués par les instruments, le but étant qu'ils fonctionnent bien ensemble, que l'écoute en soit plaisante et donc harmonieuse. Sur une partition, l'harmonie est représentée par des accords verticaux, qui doivent accompagner la mélodie qui est une suite de notes horizontales.

Par extension, l'harmonie est le nom que l'on donne communément à la famille des vents, car c'est elle qui joue le plus souvent ces accords, contrairement aux cordes, qui jouent le plus souvent la mélodie.

L'orchestre symphonique, tel qu'il se compose aujourd'hui, est le fruit de plusieurs siècles d'histoire. En l'espace de 400 ans, le nombre de musiciens a été multiplié par quatre et de nouveaux instruments se sont ajoutés.

L'orchestre baroque

Le développement de l'orchestre débute entre 1600 et 1750, notamment grâce au compositeur Claudio Monteverdi : dans son *Orfeo*, considéré comme le premier opéra, un ensemble de cordes (frottées et pincées), de vents et de percussions accompagne les chanteurs. A partir de cette période, les orchestres deviennent de plus en plus courants ; ils interprètent des opéras, des messes, ainsi que des musiques sans chanteur comme les concertos et les suites.

L'orchestre classique

Au XVIII^e siècle, les instruments les plus fréquents de l'orchestre sont les instruments à cordes, le hautbois, la flûte et le basson. La clarinette intègre l'orchestre au milieu du XVIII^e siècle, tandis que le clavecin disparaît progressivement.

L'orchestre romantique

Au cours du XIX^e siècle, l'orchestre joue dans des salles de plus en plus grandes et son effectif augmente proportionnellement ; dans la famille des bois, ce sont non plus deux mais trois instruments de chaque type qui sont sollicités.

L'orchestre moderne

Au début du XX^e siècle, l'orchestre atteint des effectifs de plus de 100 musiciens. De nouveaux instruments à percussions intègrent l'orchestre, parfois issus de musiques extra-européennes.

L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE ET SES INSTRUMENTS

Les trois grandes familles d'instruments qui composent l'orchestre sont : les cordes, les vents et les percussions.



Les instruments à cordes, cordes qui sont frottées, frappées ou pincées, sont les plus nombreux de l'orchestre car ils représentent les trois quarts des musiciens pour des raisons de volume sonore.

Les cordes frottées sont divisées en cinq pupitres d'environ une quinzaine d'instrumentistes chacun (sauf les violoncelles et les contrebasses, dits les basses, moins nombreux). Ils sont habituellement répartis de la manière suivante, de gauche à droite (en regardant l'orchestre) mais cela peut changer (choix du chef d'orchestre, du compositeur, et variable selon les époques) : les premiers violons ; les seconds violons ; les altos ; les violoncelles ; les contrebasses.

On peut noter parfois la présence de la harpe, dans les cordes pincées, et du piano, dans les cordes frappées.

Les matériaux utilisés pour la fabrication de ces instruments par les luthiers sont :

- * **Caisse et touche** : bois
- * **Cordes** : nylon et métal
- * **Archet** : bois (le pernambouc souvent) et crins de cheval

Les instruments à vent dont le son est produit par le souffle du musicien (ou par une soufflerie mécanique) sont divisés en deux groupes, les bois et les cuivres, et forment des pupitres de deux à quatre musiciens seulement. Les instruments à vent sont divisés en deux groupes :

- **Les bois** sont composés des instruments suivants : les flûtes ; les hautbois ; les clarinettes ; les bassons (et parfois le contrebasson).

Les matériaux utilisés pour la fabrication de ces instruments par les facteurs sont :

- * **Corps** : bois (la flûte est en métal, mais, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, elle était en bois)
- * **Clés** : métal
- * **Anche** : roseau

- **Les cuivres**, quant à eux, rassemblent : les trompettes ; les cors ; les trombones (et parfois le trombone basse) ; les tubas.

Les matériaux utilisés pour la fabrication de ces instruments par les facteurs sont :

- * **Corps** : cuivre
- * **Clés et pistons** : cuivre
- * **Embouchure** : cuivre

Enfin, **les percussions** sont les instruments sur lesquels on frappe avec les mains ou à l'aide de baguettes. Ils sont nombreux et variés : les timbales ; les cymbales ; le triangle ; le xylophone ; le gong ; la caisse claire ; la grosse caisse ; ...

Les matériaux utilisés pour la fabrication de ces instruments par les luthiers sont :

***Corps** : bois, peau, métal

***Baguettes** : coton, feutre, bois, liège, éponge

Chaque famille comprend un premier soliste (pouvant être secondé par un deuxième ou un troisième soliste) dont le rôle, comme son nom l'indique, est de jouer seul certaines parties d'une partition orchestrale, appelées **solo***. Cette personne est également en charge de diriger les répétitions de son pupitre. Les autres musiciens sont appelés des **tuttistes**. Le « premier violon solo » (ou super-soliste) a un rôle hiérarchique et représente souvent l'orchestre devant son chef (qui le salue lors des concerts) et devant le public (commande les levers des musiciens et accueille le chef d'orchestre). Il est de tradition que ce soit lui qui demande le « **la*** » au hautbois (en l'absence de pianiste) pour vérifier l'accord des instruments.

La disposition des différents pupitres peut varier si l'orchestre est caché (dans le cas d'une **fosse d'opéra*** par exemple). Les cordes sont placées à l'avant car elles ont naturellement moins de puissance que les vents, les instruments les plus sonores étant placés au fond de la scène.

***La pulsation, ou tempo** est la vitesse du rythme de base de la musique. Elle peut être rapide ou lente et est donnée par les gestes du chef d'orchestre, relayés par le jeu des percussions.

***Un solo** est un moment de la musique où un instrument est mis en avant de l'orchestre en jouant tout seul.

***Le « la »** est la note de base de l'orchestre, celle à partir de laquelle tous les instruments s'accordent pour jouer juste ensemble.

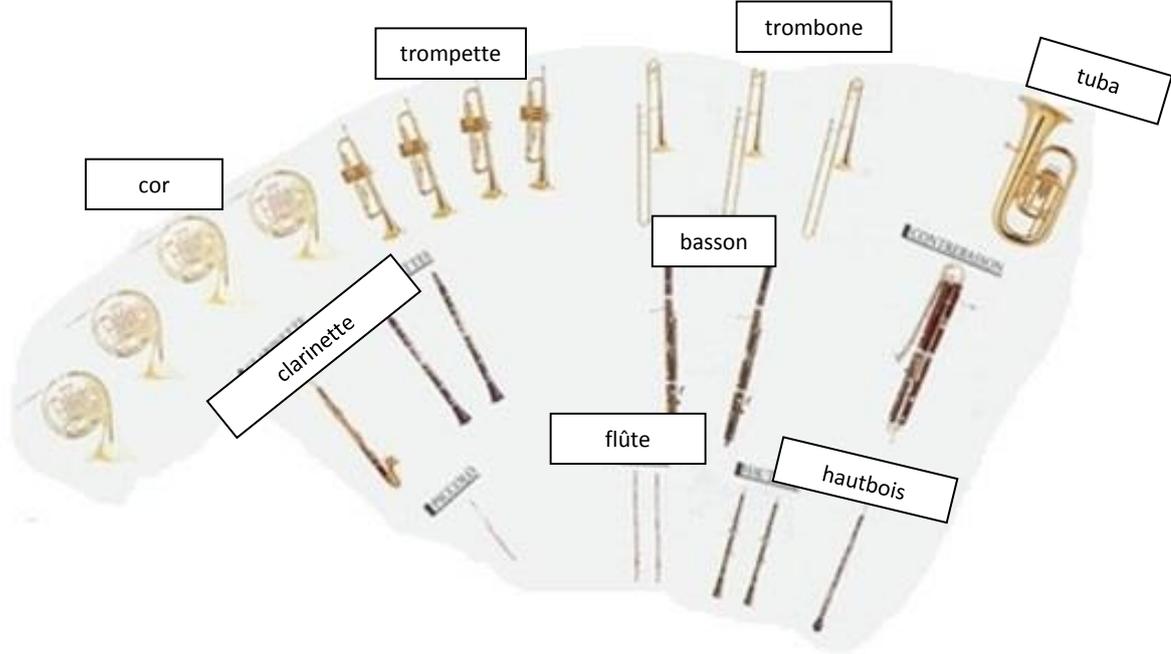
***Une fosse d'opéra** est un espace sous la scène, où s'installe l'orchestre, notamment quand il accompagne un opéra. Le public ne voit ainsi que les décors et les chanteurs, mais pas les musiciens qui se retrouvent ainsi cachés.

En règle générale, les cordes sont réparties de gauche à droite, et de l'aigu vers le grave.

Mais parfois, certains pupitres peuvent être inversés tels les pupitres des altos et des violoncelles, ce qui a souvent le cas à l'ONPL. Ce choix d'implantation est fait par le chef d'orchestre excepté quand le compositeur lui-même a indiqué une implantation précise pour exécuter son œuvre.



Les vents peuvent être répartis en ligne (de l'aigu vers le grave) ou en carré (favorisant l'écoute entre les divers pupitres).

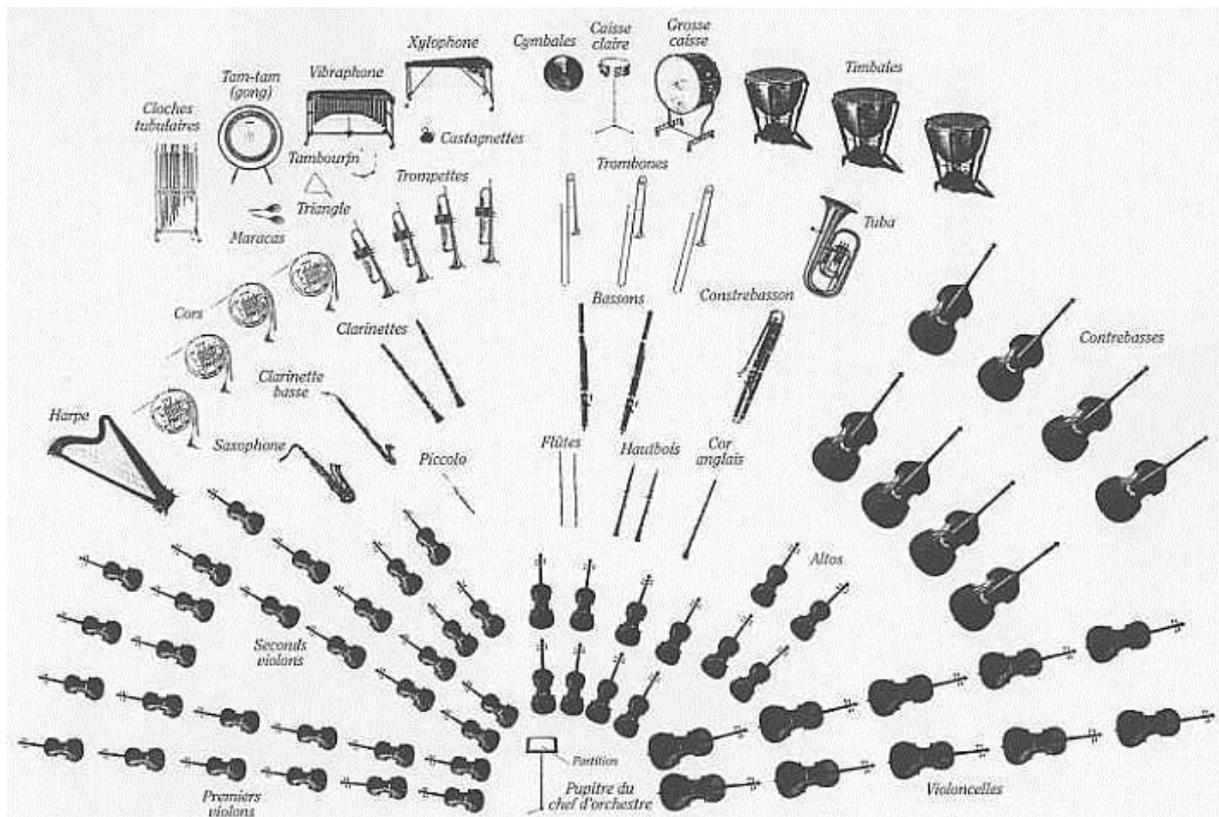


UN RÔLE À PART : LE CHEF D'ORCHESTRE

Contrairement aux musiciens, le chef d'orchestre ne joue pas d'instrument mais il est ou a été musicien lui-même avant de devenir chef d'orchestre. Placé face à l'orchestre, il est là pour diriger les musiciens. C'est lui qui donne la pulsation de départ et fait jouer les instrumentistes selon sa propre interprétation de l'œuvre, ses gestes faisant part de l'intensité de jeu qu'il souhaite. Il règle les problèmes de justesse de notes, les problèmes de rythmes et d'harmonies, et décide des **nuances***. Il est en quelque sorte l'oreille externe de l'orchestre. Il suit la musique jouée sur un **conducteur***.

***Les nuances** désignent la façon dont les instruments doivent jouer : fort (*forte*) ou faible (*piano*). Sur la partition, elles sont inscrites comme suit : *p* (piano), *mp* (mezzopiano), *mf* (mezzoforte), *f* (forte), *ff* (fortissimo).

***Un conducteur** est une partition globale de l'œuvre. C'est la partition du chef d'orchestre sur laquelle figurent toutes les parties jouées par chaque pupitre.



CONTACTS

Musique et danse en Loire Atlantique :

Anne VUILLEMIN - Adjointe de direction, mission éducation artistique - avuillemin@md44.asso.fr

Mylène CHAUVIN - Assistante Administration – Collège - Formation professionnelle - mchauvin@md44.asso.fr - 02 51 84 39 00

Action Culturelle et territoriale de l'ONPL :

Pauline GESTA – Coordinatrice du service Action culturelle et territoriale – mediation@onpl.fr – 02 41 24 16 93 / 06 14 60 23 12

Clémence SEINCE (remplacement d'Anaïs JOYAUX) – Chargée de l'action culturelle et territoriale – ajoyaux@onpl.fr – 02 51 25 20 40 / 07 78 35 03 24

Virginie GONET – Chargée de production auprès de l'action culturelle et territoriale

Justine LANEUVILLE – Chargée de l'action culturelle et territoriale