



**HAL**  
open science

# Hans Zimmer et Christopher Nolan : “Dunkirk”, ou la démission du compositeur ?

Jason Julliot

► **To cite this version:**

Jason Julliot. Hans Zimmer et Christopher Nolan : “Dunkirk”, ou la démission du compositeur ?. Cécile Carayol; Jérôme Rossi. Compositeurs / réalisateurs. 17 études musico-filmiques, Presses Universitaires de Vincennes, pp.107-121, 2022, 9782379242144. hal-03708411

**HAL Id: hal-03708411**

**<https://hal.science/hal-03708411>**

Submitted on 29 Jun 2022

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

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

Jason Julliot

Université de Rouen (CÉRÉdI) / ELMEC

## HANS ZIMMER / CHRISTOPHER NOLAN

### *Dunkirk* ou la démission du compositeur ?

Peut-on écrire une musique de film exigeante pour un blockbuster hollywoodien ? Cette question, maintes fois posée et d'une pertinence quelque peu discutable, pourrait servir de point de départ pour introduire un duo iconique du cinéma contemporain : celui formé par le réalisateur Christopher Nolan et le compositeur Hans Zimmer. Les deux hommes, ayant collaboré à six reprises depuis 2005, incarnent chacun dans leur domaine des figures aussi populaires que clivantes. Populaires, cela ne fait aucun doute : les six films qui nous intéressent (*Batman Begins*, 2005 ; *The Dark Knight*, 2008 ; *Inception*, 2010 ; *The Dark Knight Rises*, 2012 ; *Interstellar*, 2014 ; *Dunkirk*, 2017) ont engrangé près de 4,5 milliards de dollars à travers le monde<sup>1</sup> et les musiques composées pour ces mêmes productions par Zimmer ont été notamment récompensées par trois nominations aux Oscars, trois nominations aux Golden Globes, quatre nominations aux BAFTA et quatre nominations aux Grammy Awards de la meilleure musique de film – dont un obtenu pour *The Dark Knight* en 2009. Pour autant, le duo divise et fait l'objet de nombreuses critiques, tout particulièrement en provenance des milieux universitaires. D'aucuns reprochent notamment à Zimmer son statut hégémonique, qui tend à faire de lui le maître à penser de l'ensemble des compositeurs de musique de film outre-Atlantique et, par les effets de la mondialisation culturelle, l'un des plus influents compositeurs à travers le monde. Le langage musical de Zimmer est lui-même l'objet de nombreuses remises en question, étant marqué, entre autres, par un effacement de la mélodie et de l'orchestration détaillée au

---

<sup>1</sup> Somme des recettes ne tenant pas compte de l'inflation, d'après *Box Office Mojo* [<https://www.boxofficemojo.com/people/chart/?view=Director&id=christophernolan.htm>], consulté le 27 juillet 2018.

profit d'effets de masse alliant la puissance de *samples* symphoniques à des sonorités synthétiques largement retravaillées dans des studios de *sound design*<sup>2</sup>. Ainsi, ce compositeur serait à l'origine d'un « son Zimmer » extrêmement répandu, comme l'explique le musicologue Pierre Berthomieu : « Expérimentation et révolution, le son Zimmer a su investir l'imaginaire du public et des producteurs au point de devenir le son central et tyrannique du film hollywoodien contemporain. La révolution s'est donc muée en standardisation et en appauvrissement<sup>3</sup> ».

Nous entendons ici aborder ces questions esthétiques autour d'un axe essentiel : celui du lien entre le compositeur et le réalisateur avec lequel il collabore. En effet, si plusieurs chercheurs se sont d'ores et déjà attachés à étudier le langage musical de Zimmer ainsi que son importance dans le monde de la musique de film, peu se sont jusqu'à présent attelés à une analyse des liens que ce compositeur tisse avec son réalisateur de prédilection, Nolan. Les caractéristiques du langage de Zimmer évoquées ci-dessus et la standardisation de celles-ci peuvent être considérées, en un sens, comme le symptôme de la démission du compositeur dans son rôle de collaborateur : Zimmer serait-il à l'origine d'une musique standardisée, extrêmement stéréotypée, qui pourrait potentiellement s'associer à n'importe quelles images ? Par extension, la collaboration avec Nolan en est-elle vraiment une ?

Répondre à de telles questions nécessite de revenir un instant sur des notions essentielles concernant les rapports établis depuis les origines du cinéma sonore entre les hommes de l'image et ceux de la musique.

---

<sup>2</sup> Nous renvoyons à l'article d'Emmanuelle Bobée sur le sujet, paru après la rédaction de cet article : « La partition sonore et musicale de *Dunkerque* (Christopher Nolan, 2017). Une expérience sensorielle inédite », *Revue musicale OICRM*, vol. 5, n° 2, 2018, [<https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol5-n2/dunkerque>], consulté le 8 septembre 2020.

<sup>3</sup> Pierre Berthomieu, *Hollywood. Le temps des mutants*, Pertuis, Rouge profond, 2013, p. 691.

## Mise en perspective d'un duo contemporain

Si elle se poursuit depuis bientôt quinze ans, la collaboration entre Zimmer et Nolan doit être mise en perspective avec d'autres : en effet, au cours de l'histoire du cinéma, de nombreux duos se sont formés et ont su s'imposer aux yeux du grand public comme des évidences. Ainsi, est-il seulement utile d'évoquer les films associant Nino Rota et Federico Fellini, John Williams et Steven Spielberg, ou encore Danny Elfman et Tim Burton ? Les exemples sont nombreux et permettent de relativiser la longévité (actuelle) du duo qui nous intéresse, d'autant que si Zimmer apparaît aujourd'hui comme incontournable, Nolan travaillait exclusivement dans un premier temps avec le compositeur britannique David Julyan. Ce dernier, aujourd'hui davantage tourné vers les films d'horreur et les thrillers, semble avoir profondément marqué Christopher Nolan dans son approche du son au cinéma. Pour son dernier film, *Tenet*, Nolan a fait confiance à un jeune compositeur, Ludwig Göransson, oscarisé en 2019 pour la musique de *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018).

D'autre part, il serait abusif d'essentialiser la musique de Zimmer et de la réduire à ce qu'elle est aujourd'hui dans les films de Nolan : sans remonter à « Video Killed the Radio Star » qu'il arrangea pour le groupe The Buggles en 1979, on trouve jusqu'à récemment de nombreux extraits dans lesquels le langage du compositeur apparaît comme composite et sait souvent se faire éminemment mélodique. C'est par exemple le cas dans le péplum *Gladiator*, récompensé en 2001 d'un Golden Globe de la meilleure musique de film, ou encore de la saga *Pirates of the Caribbean* dont Zimmer a composé la musique des quatre premiers volets<sup>4</sup>. Chacun de ces films regorge de thèmes aux caractères tantôt épiques, tantôt élégiaques ou contemplatifs, dans la droite lignée du symphonisme hollywoodien et du néo-hollywoodisme propulsé par John Williams dans le dernier quart du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Hans Zimmer compose l'intégralité des bandes originales des volets 2 à 4, ainsi que les thèmes principaux du premier, dont l'essentiel de la musique est écrite par Klaus Badelt.

<sup>5</sup> Cécile Carayol, « La Ligne rouge de Hans Zimmer : matrice d'un "nouvel Hollywood" électro-minimaliste et contemplatif », dans Cécile Carayol, Pierre-Albert Castanet et Henning Lohner (dir.), *Hans Zimmer. Un nouvel Hollywood sonore et musical ?*, colloque international, CÉRÉDI / GHRis / ELMEC, université de Rouen-Normandie, 26 avril 2017.

## Le style du Hans Zimmer contemporain : amélodisme et minimalisme paradoxal

Ces deux facettes de la musique de Zimmer ne semblent pas avoir échappé au compositeur même : « C'est évolutif. Par exemple, je ne serais plus capable d'écrire une musique comme celle de *Gladiator*, parce que cela semblerait inapproprié pour notre époque. [...] Je ne suis désormais plus intéressé par les mélodies massives et héroïques. Aujourd'hui, je m'intéresse à comment je peux prendre deux, trois ou quatre notes et créer des structures véritablement complexes du point de vue de l'émotion<sup>6</sup>. »

Lors d'une tournée de concerts en 2016 et 2017, Zimmer et son producteur Steven Kofsky ont fait le choix de structurer le spectacle en deux parties, la première allant des bandes originales teintées de *pop music*<sup>7</sup> du début de sa carrière jusqu'aux grands thèmes épiques des années 2000, et la seconde regroupant les longues plages minimalistes (au sens où elles font appel à un matériau musical extrêmement réduit et à des procédés issus de la musique répétitive) plus récentes et associées au style contemporain de Zimmer (Tab. 1, p. 111).

Le tableau 1 illustre cette dichotomie apparente dans les bandes originales interprétées lors de la tournée de Zimmer. Il va toutefois de soi que la réalité musicale de la production de ce compositeur est bien plus complexe : les frontières entre les styles listés ici sont hautement poreuses. Il serait par exemple maladroit de réduire la bande originale de *The Dark Knight* à une esthétique « épique minimaliste », tant les apports des musiques punk et heavy metal y sont importants. Cependant, la distinction que nous cherchons à souligner réside principalement dans la gestion de la forme et du temps musical : si les bandes originales interprétées dans la première partie du concert sont bâties sur des thèmes et suivent des plans formels relativement clairs,

---

<sup>6</sup> Rick Florino, « Interview: Hans Zimmer talks "Inception" score », *Artist Direct*, 12 juillet 2012, [<https://www.artistdirect.com/hans-zimmer/interviews/interview-hans-zimmer-talks-inception-score/2181>], consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2018.

Les traductions des textes en anglais et les transcriptions des extraits musicaux dans cet article ont toutes été réalisées par nos soins.

<sup>7</sup> Par souci de concision, nous entendons ici *pop music* dans son acception la plus large, allant de la ballade pop-rock aux nombreuses formes de musique rock.

les suivants s'apparentent à de gigantesques mouvements qui reposent sur l'accumulation progressive de strates musicales et sur leur itération obsessionnelle.

**Tableau 1 :** Titres du CD/DVD de Hans Zimmer *Live in Prague*, 2017, associés à des courants stylistiques importants chez le compositeur.

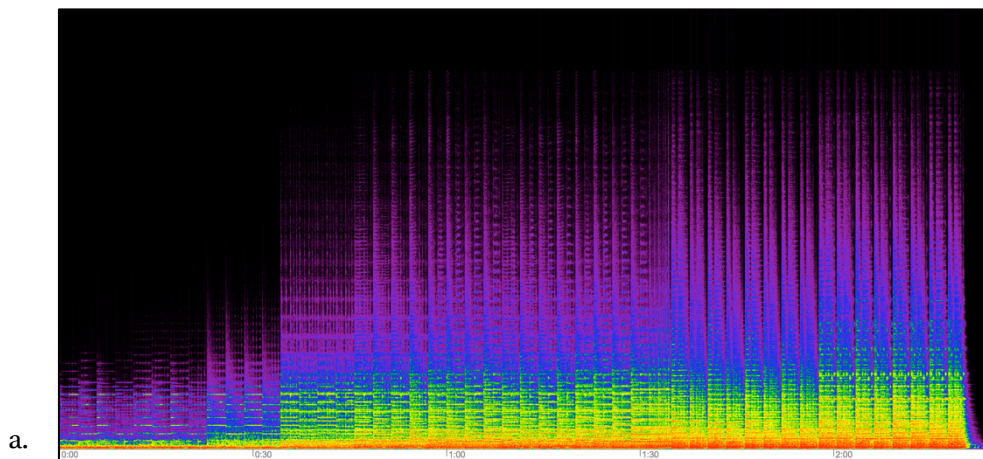
	<b>Bande(s) originale(s) interprétée(s)</b>	<b>Style musical</b>
1	<i>Driving Miss Daisy / Sherlock Holmes / Madagascar</i>	<i>Pop music / Sympho. néo-hollywoodien</i>
2	<i>Crimson Tide / Angels &amp; Demons</i>	Sympho. néo-hollywoodien
3	<i>Gladiator</i>	Sympho. néo-hollywoodien
4	<i>The Da Vinci Code</i>	Sympho. néo-hollywoodien
5	<i>The Lion King</i>	<i>Pop music / Sympho. néo-hollywoodien</i>
6	<i>Pirates of the Caribbean</i> [première trilogie]	Sympho. néo-hollywoodien
7	<i>True Romance</i>	<i>Pop music</i>
8	<i>Rain Man</i>	<i>Pop music</i>
9	<i>Man of Steel</i>	Épique minimaliste
10	<i>The Thin Red Line</i>	Épique minimaliste
11	<i>The Amazing Spider-Man 2</i>	Épique minimaliste / musique électro
12	<i>The Dark Knight</i> [trilogie]	Épique minimaliste
13	<i>Aurora</i> [titre composé à la mémoire des victimes de la fusillade d'Aurora, dans le Colorado]	Épique minimaliste
14	<i>Insterstellar</i>	Épique minimaliste
15	<i>Inception</i>	Épique minimaliste

Ces deux approches de la bande originale induisent, en concert, deux attitudes de la part du spectateur : si les musiques les plus thématiques sont explicitement liées aux films pour lesquels elles ont été écrites, ce n'est pas tant le cas des bandes originales minimalistes qui recherchent davantage un effet hypnotique pouvant être rapproché d'une sorte de « transe ». La plupart de ces pièces suit la forme désormais répandue d'un immense crescendo déroulant une orchestration pyramidale<sup>8</sup>. Reposant sur la répétition de cellules

<sup>8</sup> Nous proposons ce terme à la suite de Cécile Carayol qui écrit, à propos du minimalisme intégral d'Alexandre Desplat, que certains thèmes sont « construits selon le principe de l'organisation en pyramide » (Cécile Carayol, *Une musique pour*

minimalistes (quelques notes ou quelques accords tout au plus), la pièce est alors construite par une accumulation titanesque de timbres et de motifs.

Dans son article traitant de la dimension épique dans l'œuvre de Zimmer, le musicologue Frank Lehman analyse ces crescendos, qu'il qualifie d'« *ostinatos cathartiques* <sup>9</sup> . » Cette expression est particulièrement pertinente car elle résout l'oxymore apparent d'un minimalisme maximaliste : certes, le style de Zimmer fait appel à des procédés que l'on peut qualifier de minimalistes, le compositeur recourant aux méthodes des musiciens répétitifs de l'après-guerre, mais, dans le même temps, ceux-ci lui permettent d'aboutir à des *climax* rarement atteints dans les musiques à l'image. Cette course vers une radicalité et une puissance sonore sans fin, difficile à illustrer par le biais de la notation musicale traditionnelle – notamment à cause de l'intégration de sons de synthèse (*blend mode*) –, s'observe aisément sur les sonagrammes ci-dessous (Fig. 1).



*l'image. Vers un symphonisme intimiste dans le cinéma français*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 131).

Jérôme Rossi parle pour sa part de *stem scoring*, c'est-à-dire d'une composition en multiples strates (un *stem* désigne une piste musicale séparée) que le compositeur (ou le mixeur) peut choisir de cumuler ou de taire : voir Jérôme Rossi, « Essai de caractérisation de l'évolution des musiques super-héroïques de *Batman* (1989) à *The Dark Night Rises* (2012) », *Revue de l'OICRM*, vol. 5, n° 2, 2018, p. 37, [<http://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol5-n2/musiques-super-heroiques>], consulté le 8 septembre 2020.

<sup>9</sup> Frank Lehman, « Manufacturing the Epic Score: Hans Zimmer and the Sounds of Significance », dans Stephen C. Meyer (dir), *Music in Epic Film. Listening to Spectacle*, New York (NY) / Abingdon (Oxon), Routledge, 2017, p. 29.



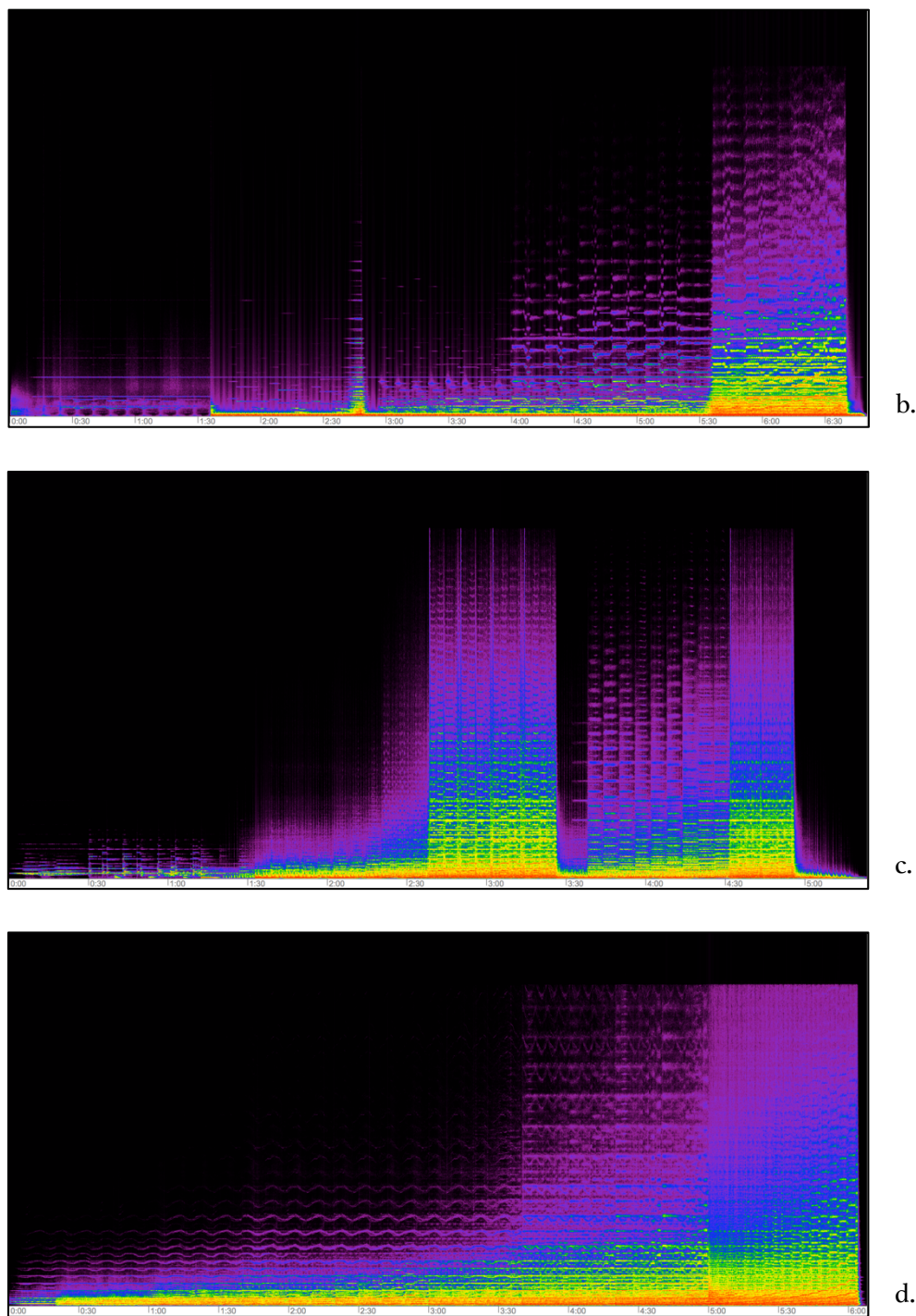


Fig. 1 : Sonagrammes de plusieurs pistes de bandes originales de Hans Zimmer : a. « Dream is Collapsing » (*Inception*), b. « Stay » (*Interstellar*), c. « What Are You Going To Do When You Are Not Saving The World » (*Man of Steel*), d. « The Oil » (*Dunkirk*), réalisés sur le logiciel *EAnalysis* (v. 1.1.8).



La puissance sonore mobilisée dans chacun de ces ostinatos est à l'origine du principal paradoxe de la musique de Hans Zimmer :

D'une manière évidente et déterminante, cet ostinato cathartique n'est pas du tout minimaliste, malgré certaines caractéristiques minimalistes. Alors que la musique est harmoniquement et motiviquement statique, l'énorme accumulation sonore dans [la piste « Time » de la bande originale d'*Inception*] indique que la simplicité de surface est au service de finalités maximalistes : texture maximale, complexité et détail, volume maximal, puissance émotive maximale<sup>10</sup>.

Encore une fois, insistons sur l'importance de ne pas réduire la musique de Zimmer à ces ostinatos cathartiques : Lehman souligne un certain nombre de procédés compositionnels courants chez le compositeur jusque dans ses bandes originales les plus récentes. Il relève notamment des principes au service de « l'épique », comme des passacailles pesantes, des passages *marcato motto* lors des séquences d'action, des chorals monumentaux, des thèmes teutoniques – pour ne pas dire wagnériens –, ou encore le « bwaaahm » caractéristique du film *Inception*<sup>11</sup>.

### **Le cas de *Dunkirk* : la fin des musiques à l'image ?**

Dans cette course vers l'abstraction sonore et la désintégration thématique qui semble animer Zimmer depuis le milieu des années 2000, le film *Dunkirk* fait figure d'aboutissement. Pour ce film, réalisé par Nolan en 2017 et relatant le rapatriement des forces alliées prises au piège dans la poche de Dunkerque entre mai et juin 1940, le compositeur est à l'origine d'une bande originale glaçante et obsessionnelle fortement marquée par le minimalisme maximaliste. S'intéresser à ce cas particulier permet donc d'observer de quelle manière s'organisent et s'interconnectent les pratiques filmiques et musicales de Zimmer et Nolan.

Plus encore que dans leurs précédentes collaborations, les deux hommes semblent œuvrer à ce que l'expérience cinématographique soit ressentie intensément par le spectateur. Avec *Dunkirk*, tout concourt à une immersion étouffante au plus près des militaires représentés à l'écran : le spectateur est mis dans une situation d'inconfort et dans un

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 34.

état d'urgence permanent, ce à quoi contribue considérablement l'élément sonore. Ce rôle fondamental de la musique dans *Dunkirk* est confirmé par Nolan :

*Dunkirk* est l'une des plus grandes histoires à suspense de tous les temps, et notre film nécessitait une bande-son qui reflète cela et qui propulse le public à travers un récit de l'histoire plus proche du thriller que du film de guerre. Cette partition unique de Hans [Zimmer] met en mouvement le sens viscéral de l'action requis par le film pour placer le spectateur directement dans l'histoire en utilisant les images, le son et la musique<sup>12</sup>.

Cette dernière phrase de Nolan, marquant un parallèle entre son et musique, est particulièrement pertinente pour appréhender la bande originale de Zimmer : dans *Dunkirk*, la réduction du matériau musical autour d'éléments essentiels et le recours perpétuel à un son mixte (associant instruments réels et de synthèse) rend toute identification timbrique difficile, sinon impossible. Cette tendance semblait déjà présente dans les précédentes productions du compositeur, comme le soulignait Cécile Carayol en 2017 : « L'écriture électro-minimaliste zimmerienne va parfois jusqu'à la négation de toute mélodie, remplacée par une note unique devenue texture abstraite ou encore par un cluster diatonique en *blend mode* afin d'évoquer le désespoir, la mort ou le néant, dans un contexte narratif plus ou moins contemplatif<sup>13</sup> ».

Ce traitement de l'ensemble de la bande-son alliant musique et effets sonores au sein d'une seule et même texture a nécessité dans *Dunkirk* une étroite collaboration entre Nolan, Zimmer, ses collaborateurs Benjamin Wallfisch et Lorne Balfe, et le responsable des effets sonores Richard King : « J'essayais vraiment d'être synchronisé avec ce que Richard King faisait avec les effets sonores. Richard envoyait le son de Moonstone, le bateau, qui devenait alors un

---

<sup>12</sup> Oliver Gettell, « "Dunkirk": Get the details on Hans Zimmer's soundtrack », *Entertainment Weekly*, 23 juin 2017. [<https://ew.com/movies/2017/06/23/dunkirk-soundtrack-release-date-track-list-hans-zimmer>] consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2018.

<sup>13</sup> Cécile Carayol, « *La Ligne rouge* de Hans Zimmer : matrice d'un "nouvel Hollywood" électro-minimaliste et contemplatif », *Hans Zimmer. Un nouvel Hollywood sonore et musical ?*, op. cit.

instrument de musique<sup>14</sup>. » Cette grande porosité de l'ensemble de la texture sonore, en lien permanent avec l'image, est soulignée par certaines critiques plus défavorables au film : « La musique constamment en redondance avec l'image, instaurant du suspens, encourageant l'action, ne parvient jamais à faire exister un récit parallèle et manque de contrastes puisqu'une même musique illustre des états émotionnels très différents<sup>15</sup>. » Ainsi, comme on peut le comprendre à la lecture de cette critique lapidaire, la bande originale de *Dunkirk* a pu passer pour « redondante » par rapport à l'image. Cela pourrait paraître paradoxal dans la mesure où elle semble marquée par un dépouillement absolu de son matériau musical.

En effet, si l'on omet le titre de résolution du film, qui reprend le thème de « Nimrod », la neuvième des *Variations Enigma* d'Edward Elgar, l'ensemble de la musique de *Dunkirk* peut pratiquement se réduire à deux éléments essentiels : une sirène et une pulsation. Cette dernière est particulièrement marquée par le biais du cliquetis d'une montre, le plus souvent sur un rythme de quatre doubles-croches – la pulsation variant approximativement entre 54 et 120 BPM<sup>16</sup>. Le bruit de cette montre est le premier élément sur lequel a pu travailler Zimmer en préparant ce film, sur une idée de Nolan<sup>17</sup> : « Très tôt, j'ai envoyé à Hans un enregistrement que j'avais fait d'une montre en ma possession dont le cliquetement était particulièrement insistant, et nous avons commencé à construire la musique à partir de ce son [...]. Il y a donc

---

<sup>14</sup> Melena Ryzik, « The Secrets That Pulse in the Score of “Dunkirk” », entretien avec Hans Zimmer, *The New York Times*, 27 juillet 2017.

<sup>15</sup> « Dunkerque », *Cinezik*, n.d., [<https://www.cinezik.org/critiques/affcritique.php?titre=dunkerque>], consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2018.

Il semble que Michel Chion apportait une réponse à cette observation, vingt-cinq ans plus tôt : « [La valeur ajoutée d'une musique] amène souvent [le spectateur], paradoxalement, à critiquer le son – ou la musique – comme étant « redondants » avec ce qu'il voit, comme si son et musique n'étaient que l'ombre, l'émanation, le double de l'image. » (Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995, p. 205)

<sup>16</sup> BPM : battements par minute.

<sup>17</sup> L'idée du cliquetis de la montre comme fondement de la bande originale de *Dunkirk* semble avoir marqué Nolan : alors qu'il est invité sur le plateau de l'émission *Popcorn* sur ABC le 21 juillet 2017, l'animateur Peter Travers lui demande de chanter l'un des thèmes composés par Zimmer à la suite d'un pari avec Christian Bale, ce à quoi le réalisateur répond : « Je ne le ferai pas, Christian peut garder ses 50 \$. Mais je peux vous faire le tictac de ma montre. »

une fusion de la musique, des effets sonores et de l'image que nous n'avions jamais réalisée jusqu'à présent<sup>18</sup>. »

La présence de ce son striant le temps et faisant du sonore le cœur battant de l'œuvre cinématographique n'est pas si surprenante dans un film associant Zimmer et Nolan : la gestion du temps est une problématique primordiale dans chacune de leurs collaborations. C'est notamment le cas dans *Inception* et *Interstellar*, même si, assez paradoxalement, Zimmer tendait à y masquer la sensation de la pulsation<sup>19</sup>. Dans *Dunkirk*, la perception du temps dépasse largement le cadre du sonore, puisque le réalisateur fait le choix d'entrelacer trois temporalités qui se croisent et finissent par se rejoindre à la fin du film : une semaine, un jour et une heure.

Cet élément rythmique est associé à deux motifs mélodiques obsessionnels, s'apparentant à des sirènes ou à des alarmes. Le premier, de loin le plus présent dans le film, est construit sur une oscillation hémitonique : on la trouve dès la première scène du film, lorsque Tommy fuit face à une attaque allemande, avec une oscillation entre *fa* et *fa*<sup>#</sup>. Ce motif, le plus souvent aux cordes dans l'aigu ou dans le suraigu, semble associé à la menace omniprésente et invisible de l'ennemi, qui représente un danger sur terre (embuscades de soldats), en mer (torpilles de sous-marins) ou par les airs (raids de l'aviation). Le second motif, associé aux scènes de batailles, est constitué de la sirène d'une alarme, bâtie sur un saut d'octave de *la*, en rythme de noires rebattues : on le trouve notamment dans le *cue* « Supermarine » (03:49) ou tout au long de « The Oil ». Contrairement à l'oscillation hémitonique précédemment évoquée, cette sirène semble celle d'une véritable alarme – même si le compositeur confirme qu'elle a été

---

<sup>18</sup> Jason Guerasio, « Christopher Nolan explains the biggest challenges in making his latest movie “Dunkirk” into an “intimate epic” », *Business Insider*, 11 juillet 2017, [<http://www.businessinsider.fr/us/christopher-nolan-dunkirk-interview-2017-7>], consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2018.

<sup>19</sup> Chloé Huvet, « “Introduce a Little Anarchy” : flexibilité de l'écriture zimmerienne dans *Inception* et *Interstellar* », dans Cécile Carayol, Pierre-Albert Castanet et Henning Lohner (dir.), *Hans Zimmer. Un nouvel Hollywood sonore et musical ?*, colloque international, *op. cit.*

produite en studio<sup>20</sup>. Il en résulte donc un son obsessionnel d'une grande fixité, à mi-chemin entre le son extradiégétique et un signal diégétique que l'on pourrait qualifier de « son territoire » (celui des sirènes des bateaux), d'après l'expression de Michel Chion.

Le titre « The Oil », correspondant à l'une des scènes les plus brutales du film – les rescapés d'un bateau britannique torpillé nagent dans une flaque d'essence qui s'enflamme après la chute d'un avion allemand –, associe ces deux motifs de sirènes à un effet sonore des plus angoissants : la gamme de Shepard. Cet effet consiste en la montée inexorable d'une gamme (ici, une échelle octotonique<sup>21</sup> sur *la*) qui, par le biais d'une illusion auditive, semble ne jamais s'arrêter. Largement étudié dans la musique contemporaine<sup>22</sup>, ce principe proche de l'escalier de Penrose<sup>23</sup> est parfaitement maîtrisé par Nolan : déjà en 2006 dans *The Prestige*, le réalisateur avait demandé à David Julyan d'employer cette illusion sonore. Dans *Dunkirk*, Zimmer ne se contente pas de créer une gamme de Shepard, mais en superpose de nombreuses, désynchronisées (Ex. 1, p. 119) : au moins trois gammes sont superposées à des rythmes différents, plus ou moins diffractées – on observera que la basse est l'augmentation stricte d'une des gammes internes. Le procédé d'écriture employé ici renvoie directement à celui utilisé par Arvo Pärt dans son *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, œuvre de référence pour Zimmer. Ce dernier s'inspire d'ailleurs de la pièce de Pärt pour écrire la bande originale de *The Thin Red Line*, un film dans lequel le réalisateur

---

<sup>20</sup> Price Pandey, « Hans Zimmer Interview – The Art of Film Scoring », *MusicTech* [en ligne], 24 juillet 2018, [https://www.musictech.net/2018/07/hans-zimmer-interview/], consulté le 1<sup>er</sup> octobre 2018.

<sup>21</sup> Également connue sous le nom de « gamme ton-demi-ton » ou de « gamme de Bertha », l'échelle octotonique est depuis longtemps employée dans la musique savante, de Nikolai Rimski-Korsakov à Tōru Takemitsu, en passant par Olivier Messiaen qui la théorise comme le deuxième de ses modes à transposition limitée.

<sup>22</sup> On renverra ici aux travaux du compositeur Jean-Claude Risset, qui a étudié la gamme de Shepard et l'a notamment adaptée en un glissando perpétuel (glissando de Shepard-Risset) et en un rythme qui semble accélérer continuellement.

<sup>23</sup> L'escalier de Penrose, mis au point en 1958 par Lionel Penrose, est la représentation d'un escalier impossible qui constitue une montée perpétuelle. Cette figure graphique est d'ailleurs explicitement représentée par Christopher Nolan dans le film *Inception* (39:54).

Musical score for 'The Oil' from *Dunkirk*. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 98. It features several staves: Violons (Violins), Alarme (Alarm), Cordes, cuivres, synth. (Strings, brass, synth.), Synth. (Synth.), and Piano, cuivres, synth. (Piano, brass, synth.). The score includes a tempo marking of quarter note = 98 and various musical notations such as 'Motif hémitonique', 'Motif de l'alarme', and 'Gammas de Shepard, mode "demi-ton, ton" sur la'. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 16 and the second system starting at measure 17.

Ex. 1 : Hans Zimmer, *Dunkirk*, réduction motivique de « The Oil », 03:39 – 04:22.

Terrence Malick place le temps et sa perception au centre des enjeux filmiques<sup>24</sup>.

Ce processus musical, associé au principe de l'ostinato cathartique précédemment évoqué et aux sirènes lancinantes, conduit à une hausse permanente de la tension chez le spectateur. Les trois temporalités du film semblent alors fondues en une progression gigantesque qui interdit toute détente, toute respiration. À nouveau, on constate que chaque élément de la bande sonore créée par Zimmer contribue à faire du film une expérience d'immersion cinématographique. La gestion de la temporalité, la catharsis motivique et la puissance sonore mobilisée sont

<sup>24</sup> Cécile Carayol, « *La Ligne rouge* de Hans Zimmer : matrice d'un "nouvel Hollywood" électro-minimaliste et contemplatif », dans Cécile Carayol, Pierre-Albert Castanet et Henning Lohner (dir.), *Hans Zimmer. Un nouvel Hollywood sonore et musical ?*, colloque international, *op. cit.*

autant d'outils grâce auxquels compositeur et réalisateur travaillent de concert pour capturer le spectateur et l'immerger dans un univers violent et dans une tension extrême : « Je dois croire que la tension sera insupportable et que l'issue sera tragique, et d'une certaine manière, je dois prétendre qu'ils ne quitteront jamais la plage<sup>25</sup>. »

Un seul élément musical semble échapper à cette dynamique de tension permanente : le thème de « Nimrod », composé par Elgar. Il va de soi que son audition, après plus d'une heure de tension extrême, constitue un soulagement pour le spectateur, d'autant que ce thème est empreint d'une symbolique forte pour le peuple britannique. Toutefois, Zimmer et son équipe font à nouveau le choix de ne pas tomber dans un excès de sentimentalité : « Nous avons pensé : comment pouvons-nous dépouiller tout cela et ne pas tomber dans le sentimentalisme ? Nous avons ajouté quelques notes de basse qui n'existaient pas dans le thème original. Et nous l'avons ralenti à 6 BPM<sup>26</sup> ».

La diffraction de cette musique connue du public témoigne à nouveau d'un contrôle absolu du paramètre sonore par l'équipe musicale, en lien avec le réalisateur. La valeur ajoutée au thème n'est donc ni épique, ni sentimentale : cette musique se présente comme une simple respiration pour les spectateurs qui partagent le soulagement des soldats sur le port de Dunkerque voyant arriver au loin les bateaux qui les ramèneront chez eux – images et musique sont alors absolument synchronisées avec l'exclamation de Kenneth Branagh : « Home ».

\* \* \*

*Dunkirk* incarne donc – pour l'heure – l'aboutissement de la démarche que Zimmer poursuit depuis plus d'une dizaine d'années. Son style s'y fait aride, amélodique, partiellement bruitiste et recourant à un matériau musical pour le moins ascétique. Aussi, il serait possible d'y voir une bande originale dépersonnalisée, sorte de trame sonore universelle pouvant s'accommoder de n'importe quelles images pour peu qu'elles soient angoissantes. Pourtant, on aura ici constaté que l'ensemble de sa démarche artistique se comprend au regard du lien

---

<sup>25</sup> Hans Zimmer, cité par Melena Ryzik, « The Secrets That Pulse in the Score of “Dunkirk” », *op. cit.*

<sup>26</sup> Benjamin Wallfish, cité par Melena Ryzik, « The Secrets That Pulse in the Score of “Dunkirk” », *op. cit.*



intense qui le lie au réalisateur Nolan : aucun paramètre sonore n'échappe au contrôle de la narration et la musique apparaît comme essentielle dans l'expérience immersive tant désirée par le réalisateur de *Dunkirk*. Par conséquent, loin d'être une démission, le minimalisme maximaliste de Zimmer s'impose comme un style résolument tourné vers le spectateur. À l'aide de ce style en apparence impersonnel, réalisateur et compositeur travaillent de concert pour inscrire l'objet cinématographique dans une démarche puissante d'émotion collective.