



3<sup>e</sup>

**FESTIVAL  
DU CINEMA  
DE BRIVE**

**RENCONTRES DU MOYEN METRAGE**  
**les actes des tables rondes 2006**

| S R F | Société | des | réalisateurs | de | films

Table ronde dimanche 18 juin :  
Dialogue sur la musique au cinéma  
Jean-Claude Vannier et Philippe Collin



L'entretien retranscrit dans ce document a eu lieu lors de la 3<sup>ème</sup> édition du  
Festival du Cinéma de Brive – Rencontres du moyen métrage  
du 14 au 18 juin 2006.

La reproduction totale ou partielle des propos contenus dans ce document doit faire l'objet d'une  
demande d'autorisation à [infos@festivalcinemabrive.fr](mailto:infos@festivalcinemabrive.fr)

Les photos sont signées Ingrid Franchi  
[www.ingridfranchi.com](http://www.ingridfranchi.com)

[www.festivalcinemabrive.fr](http://www.festivalcinemabrive.fr)

**S R F** | **Société** | **des** | **réalisateurs** | **de** | **films**

# RENCONTRES

## Tables rondes

Dès la création du festival en 2004, nous avons souhaité que ces cinq jours autour du moyen métrage soit un espace de rencontre pour les professionnels et le grand public. Les tables rondes que nous avons initiées, ouvertes, libres, ont permis à ceux qui font le cinéma d'aborder aussi bien des questions économiques qu'artistiques autour de ce format original, et en règle générale autour de ce qui constitue le 7<sup>e</sup> art : de l'écriture à la mise en scène, en passant par le montage ou encore sur la création musicale.

Ainsi nous avons, lors de la seconde édition du festival, proposé un dialogue libre entre deux cinéastes. L'expérience fut enthousiasmante et nous continuerons à initier ces paroles croisées à chaque fois singulières et étonnantes comme le furent cette année celles d'Alain Guiraudie et de Jean-Claude Brisseau.

Nous avons cette année créée sur un autre mode, un dialogue entre un compositeur et un cinéaste, en partenariat avec la SACEM, Philippe Colin et Jean-Claude Vannier se sont prêtés à l'exercice pour cette première, avec l'humour et l'érudition qui les caractérisent.

Nous vous souhaitons une bonne lecture et vous donnons rendez-vous du **11 au 16 avril 2007**, à Brive.

Sébastien Bailly  
Délégué général

# Dialogue sur la musique au cinéma

en partenariat avec



Comment compose-t-on une musique de films ? comment un cinéaste et un compositeur travaillent-ils ensemble ? Nous invitons Jean-Claude Vannier à venir dialoguer avec le réalisateur Philippe

Colin, autour de leur collaboration sur la bande musicale du long métrage *Aux abois*. Cette discussion est animée par Thierry Jousse, réalisateur et journaliste.

## **Jean-Claude Vannier**

Auteur-compositeur-interprète. Musicien autodidacte, il accompagne Alice Donna et Hugues Aufray, avant de devenir l'orchestrateur de Johnny Hallyday, de Michel Polnareff, Barbara et de Julien Clerc. Il travaille ensuite avec Serge Gainsbourg, puis écrit pour Françoise Hardy et Michel Jonasz, puis pour Claude Nougaro et Maurane. Jean-Claude Vannier est également auteur et compositeur de musique pour le théâtre et le cinéma. Il a travaillé sur les bandes musicales de films aussi différents que *Slogan* de Pierre Grimblat, *La Tour Montparnasse infernale* de Charles Némes ou encore *Les Amants réguliers* de Philippe Garrel.

## **Philippe Colin**

Si Philippe Colin est connu pour être critique de cinéma officiant au magazine *Elle* et à l'émission *Le Masque et la plume*. Il anime une émission, chaque dimanche matin, *Panique au Mangin Palace*.

Philippe Colin a réalisé quatre films: *Ciné Follies* (1976), *Le Fils puni* (1980), *Les derniers jours d'Emmanuel Kant* (1994) et *Aux abois* (2005).

### **Thierry Jousse :**

Nous sommes ici avec deux personnages qui se sont rencontrés quasiment pour la première fois à l'occasion d'un film qui s'appelle *Aux abois*, sorti au mois d'octobre dernier, dans lequel la musique joue un rôle non négligeable. Nous allons parler en partant de ce film, et parfois de manière plus large et parfois aussi de façon très précise à partir d'extraits du film qui ponctueront autant que possible cette rencontre. Parler des rapports entre la musique et l'image et peut-être d'autres choses : on n'est pas obligés de rester strictement calés sur ce sujet, on peut l'envisager sous un angle un peu plus large.

Ce que je voulais pour commencer cette rencontre, c'est demander aussi bien à Jean-Claude Vannier qu'à Philippe Colin, quelles sont leurs relations le premier avec la musique et le second avec le cinéma. Dans la mesure où justement je crois savoir que vous êtes l'un et l'autre, Philippe un amateur de musique et Jean-Claude un amateur de cinéma. Donc j'aimerais savoir quel est votre rapport personnel à ce médium là qui n'est pas le vôtre au départ ?

### **Philippe Colin :**

Généralement, les musiciens considèrent les cinéastes comme des analphabètes musicaux et je peux dire qu'ils n'ont pas tort, en connaissant de nombreux réalisateurs qui n'y connaissent pas grand chose. Moi, prétentieusement, je dirais, sans doute que je n'y connais pas grand chose mais j'en écoute beaucoup, j'en ai toujours beaucoup écouté. Et la musique m'intéresse presque autant que la peinture. Pas autant que le cinéma, mais ça c'est autre chose.

J'ai toujours été très partisan d'une musique au cinéma. Il y a de grandes discussions sur ce sujet, mais même en ayant fait beaucoup de documentaires, de films sur l'art, etc... Un de mes plus grands plaisirs, une de mes plus grandes occupations est de savoir quelle musique on met, quelle musique on ne met pas, quand on en met, quand on en met pas ? Parce ce qu'il y a deux choses : C'est quelle musique ? Mais surtout où ? Où la mettre, c'est un des problèmes vraiment importants.

Je voulais juste dire aussi que quand j'ai fait un film d'après Emmanuel Kant, j'ai lu un certain nombre de choses d'Emmanuel Kant et il détestait la musique. Il disait de la musique que c'est "Une odeur qu'on respire contre sa volonté". C'est son avis, c'est un jugement assez négatif, mais j'en ai retenu une chose que je trouve très importante : pour moi la musique et la musique au cinéma, c'est un parfum, c'est une odeur. C'est à dire que j'ai une conception olfactive de la musique de films.

### **Jean-Claude Vannier :**

Il y a eu un rapport de la SACEM auquel j'ai participé sur la musique de films. On était beaucoup de compositeurs de musique et il ressort de ce rapport qu'il y a un consensus parmi les compositeurs pour dire qu'on n'est pas très heureux de travailler pour le cinéma. Pour une raison simple, c'est que la plupart des metteurs en scène considèrent la musique comme un mal nécessaire. Dans les budgets c'est en général marqué à la fin pour mémoire et il n'y a pas une somme précise, ça en dit long. Evidemment il y a au contraire des metteurs en scène qui attachent beaucoup d'importance à la musique. Mais il y en a qui me disent par exemple : «La musique ne gêne pas dans cette scène ?» Voilà c'est le critère, est-ce que ça gêne ou est-ce que

ça ne gêne pas ? Et moi à chaque fois qu'on me demande de mettre une musique dans un film à tel endroit ou à tel autre, pourquoi elle s'arrête, pourquoi elle commence... La question que je me pose c'est qu'est-ce qu'elle raconte ?

Parce que l'on semble ignorer que la musique raconte des choses. La musique raconte des choses beaucoup plus précisément que l'image ou le mot. Elle est bien évidemment incompréhensible comme ça mais elle touche directement au cœur, alors que les mots et les images tournent autour de la notion sans l'expliquer tout à fait clairement. C'est un rapport intéressant, et donc il faut que la musique raconte la chose à sa façon. Souvent c'est conflictuel avec les metteurs en scène - tout le temps d'ailleurs. Pour une raison simple c'est que la musique c'est un drame qui arrive dans la vie de cette personne qui a réfléchi pendant des mois et des mois au scénario, à la façon de tourner, de diriger les acteurs... Et tout à coup il y a un fou furieux qui débarque avec ses notes et qui bouleverse tout, qui chamboule tout. Qui balaie ce qui s'est fait avec la musique, soit-elle mauvaise ou bonne, c'est la même chose. Alors évidemment c'est terrible. Je me mets tout à fait à la place du réalisateur, c'est totalement perturbant et de là naît un débat toujours conflictuel mais qui à mon avis est très enrichissant.

Dans le cadre du travail avec Philippe ça a été comme ça une discussion entre nous deux et on est arrivé à quelque chose dont je suis personnellement très content. Parce que j'ai pu faire quelque chose d'un peu signifiant dans le film et qui correspondait au film.

#### **TJ :**

Avant de revenir à *Aux abois*, vous parliez de cette réflexion fréquente des compositeurs qui sont souvent frustrés ou en tout cas qui ont un rapport à la musique de films qui n'est pas toujours très heureux. Vous n'êtes pas compositeur de musique de films de façon totale et absolue puisque vous avez fait énormément d'autres choses dans votre carrière de compositeur et de musicien, mais est-ce que vous ressentez cette contrainte de façon très forte ? Ou au contraire comme quelque chose de stimulant pour justement expérimenter des choses ?

#### **JCV :**

C'est un peu contradictoire, parce que beaucoup de gens disent que dans les films la musique est bonne quand on ne l'entend pas. Et ceci est conflictuel avec ce que je pense, parce que pour moi je ne peux pas faire une musique qui ne m'appartienne pas. La première chose que je demande à ce que je fais - c'est d'ailleurs assez difficile à réaliser pour un artiste quel qu'il soit - c'est que cela me ressemble. Donc évidemment c'est conflictuel avec le film, c'est conflictuel avec le metteur en scène, c'est totalement mégalomane, égocentrique. Il faut que cette musique me ressemble, qu'elle m'appartienne totalement. C'est moi qui la signe et je veux qu'elle me ressemble. Alors ensuite il faut bien que j'admette aussi que je suis au service du film et du metteur en scène, parce que je ne vais pas me ramener comme ça avec mes drapeaux dire «Bonjour maman» dans toutes les scènes ! Donc il faut que je concilie ça, cette musique qui me ressemble, qui m'appartient, que je signe cette musique qui est au service du film. C'est une réflexion assez complexe, source d'allers-retours entre le metteur en scène, le film et moi. Parce qu'il ne faut pas que je fasse le con en jouant

perso. Et en même temps, il ne faut pas que le metteur en scène m'étouffe en me faisant faire une musique anodine.

**TJ :**

Est-ce que Philippe vous aviez une référence spécifique en matière musicale ou en matière de musique de film plus précisément pour aborder le travail sur *Aux abois* ? Vous aviez déjà une idée pré-établie ? Même très tôt ?

**PC :**

Oui. C'est à dire... Prenons historiquement la musique de films. Elle est née dans un premier temps pour qu'on n'entende pas le bruit du projecteur. Ça n'a tout de même pas été la seule raison mais ça a commencé pour ça. Ensuite surtout pour renforcer les effets du cinéma muet à l'époque, les cavalcades, les scènes d'amour, etc. Ce qui est toujours sa fonction principale dans le cinéma même le plus contemporain. On voit des films catastrophe, d'épouvante où de la première à la dernière image il y a cette espèce de bruit de chaufferie qui fait "wou" pour que les gens sachent bien que ça va péter à un moment.

Moi, ce n'est pas exactement ma conception de la musique de film. En l'occurrence pour celui là qui est un film qui se passe dans les années 50, il n'a jamais été question de faire de la musique un élément d'époque. Ce qui m'intéresse et que j'aime personnellement ce sont les livres illustrés. Ça ne se fait plus mais ça se faisait justement dans les années 30 jusque dans les années 50. C'était des romans du commerce où il y avait toutes les dix pages une gravure sur bois avec une scène. On voyait deux personnages, un pont de bateau et il y avait écrit en dessous : "Je n'en peux plus de ne plus vous voir, p17". Je trouvais ça à la fois surréaliste et très intéressant. Ces images là recentraient, resituaient l'histoire et en même temps donnaient un regard un peu stylistique sur l'histoire. De même qu'il y avait des culs de lampe à la fin de chaque chapitre, un petit motif.

Dans mon désir, j'ai toujours souhaité que la musique vienne un peu comme ça, c'est à dire qu'elle apporte un parfum. Qu'elle restitue bien régulièrement en disant : «Voilà, le ton de ce film, c'est ça et pas autre chose». Et qu'elle corresponde à ce que j'espérais être le ton du film. Dans ce film c'est en fait encore mieux que ça et c'est ce qui est réussi : les interventions musicales sont les plans que je n'ai pas tournés. Comme le récit est assez fragmentaire, elliptique... Ça a l'air très moderne comme ça, mais en fait c'est simplement que je n'ai pas tourné un certain nombre de scènes, je ne pensais pas que ce soit utile. Et là, la musique vient et vous raconte ce qui n'est pas là mais qui est le film quand même. C'est ça que je voulais, c'est ça qu'il a fait.

Je ne suis pas dans sa tête lorsqu'il compose, simplement ce qui est très frappant - et je ne sais pas si tous les musiciens font ça - c'est qu'il est beaucoup venu au tournage. Il était là dans un coin comme ça, n'en pensant pas moins, et moi n'en pensant pas plus. Ce n'était pas vraiment des échanges, mais il a vu. En voyant le film se faire, il a compris justement ce ton, cette tonalité qui allait alimenter sa conception de la musique. Donc c'est une collaboration intuitive et intéressante.

*un extrait*

**TJ :**

C'est un extrait qui se situe assez tôt dans le film. On peut peut-être dire pour ceux qui n'ont pas vu le film qu'Elie Semoun, qui interprète le rôle principal du film, s'apprête à aller chez un usurier et qu'il va l'assassiner. Ce qu'on ne sait pas encore tout à fait quand on voit le film.

Si on commente cet extrait-là précisément : Comment ça s'est fait ? Quel est le rôle de la musique ? Est-ce que c'est une musique qui est supposée jouer un rôle précis ?

Tu parlais, Philippe, d'exprimer des choses qui n'ont pas été tournées à travers la musique ? Mais comme c'est l'histoire d'un personnage assez solitaire et assez isolé du reste du monde, est-ce que cette musique traduit de façon très personnelle la vie intérieure de ce personnage ou pas ?

**PC :**

Il faudrait que Jean-Claude nous explique comment ça c'est passé. Il y a plusieurs fragments musicaux qu'il m'avait fait entendre au piano chez lui. Evidemment au piano ce n'est pas une orchestration comme ce que l'on vient d'entendre, mais je crois qu'il a fait différentes zones musicales. Ça c'est la création de la musique, et après il y a ce que j'appelle la place de la musique : laquelle à quel moment, laquelle à cet endroit là ? Mais ce n'est pas un récit sonore, la fabrication de ça.

**JCV :**

C'est arrivé en plusieurs étapes. D'abord je me demandais vraiment quel genre de musique faire sur ce film. J'avais déjà trouvé un thème, c'était en vacances quand Béatrice Caufman la productrice m'avait envoyé le scénario. J'avais réfléchi à quelque chose qui faisait un peu Europe de l'est. J'adore cette musique-là, ainsi que la musique arabe.

Ca s'est fait en plusieurs temps, parce que ce qui est le plus difficile à faire dans la musique, ça a l'air con, mais c'est le budget. Donc il a fallu que je me débrouille avec le moins de dépenses possibles pour faire une musique qui soit quand même, à mon avis, intelligente. J'ai donc résolu de prendre 5 ou 6 musiciens extraordinaires dont Chautant, Lubat, Chantrot. Ils sont polyvalents, ils jouent de plein d'instruments. Et beaucoup de jouets. Pour faire une espèce de sonorité un peu curieuse. Là dans l'extrait par exemple, vous avez un mélodica, un harmonica d'enfant, une mandoline, une grosse caisse symphonique. Tout un mélange. C'est Chautant qui joue de la clarinette. Et en même temps, peut-être que cela ne s'entend pas bien comme ça, mais c'est truffé de fausses notes. C'est à dire que je voulais donner l'impression que les musiciens se trompent en permanence. Il y a un qui joue bien et l'autre qui déconne en dessous. Il joue autre chose, dans un autre ton. Ou il y a des notes mal foutues. C'est très difficile à faire bien justement. Je voulais que ce soit un peu malhabile, et donc pour des histoires de budget toujours, j'ai composé cinq morceaux très élaborés, avec plusieurs séquences à l'intérieur, très signifiantes les unes avec les autres ou un peu dramatiques ou au contraire très mélodiques. Et l'une, celle qu'on vient d'entendre, correspondant à cette marche d'Elie. Il a beaucoup de plans dans le film où on le voit marcher, et c'était cette marche qui m'intéressait comme s'il avait dans la tête quelque chose de déglingué. Et en même temps une quête romantique, quelque chose d'un peu souffrant. Romantique et déglingué. Voilà ce que j'essayais d'exprimer avec ces

jouets, ces fausses notes, cette bi-tonalité. Il y a de la guitare hawaïenne à certains moments, il y a des pipeaux à d'autres, les pipeaux que ma fille utilise à l'école. Plein de mélanges comme ça, que j'ai fait couiner de manière vraiment très désagréable. Et le tout est vraiment très particulier et correspondait à l'idée globale que je me faisais du film. C'est un film un peu grinçant et je voulais être au service du film. En exprimant à ma manière des choses que je sentais.

**TJ :**

C'est une esthétique très singulière, en termes notamment de musique. Le film est singulier de toutes façons, mais la musique n'est pas du tout dans les canons de la musique de films. Est-ce que toi, Philippe, ça t'a posé problème ? Est-ce que ça t'a surpris ?

**PC :**

C'est une excellente question. Evidemment au montage, pour des raisons financières, le musicien arrive à la fin, quand il n'y a plus un rond. Ils le savent, et c'est leur problème, et sinon ils peuvent faire autre chose... Les cinéastes c'est pareil ! Mais dès que j'ai commencé à monter, ma monteuse m'a dit : «Mets de la musique. Pour avoir une espèce de structure temporelle. Là où tu penses qu'il en faudrait, mets-en». Alors moi j'ai travaillé - ce n'est pas un secret, Jean-Claude le sait - comme j'ai pas mal de disques chez moi, je me suis dit je vais faire tout pour que ça serve vraiment, comme une structure. Je ne vais prendre que du piano. J'ai pris dans l'œuvre complète de Poulenc au piano, des choses comme on dit : "air triste", "air gai", "air lent", "air rapide", une valse, etc. Mais je les ai mises de façon à ce que l'on sente déjà s'il y avait un appel de musique ou s'il n'y en avait pas, si la musique pouvait faire une jointure ou pas. C'est à dire qu'en gros malgré tout, lors de mon tout premier montage définitif avant de voir Jean-Claude, il y avait les places de la musique. Même si on a changé des choses. Mais au départ dans mon esprit c'était déjà à peu près ça. Et puis après, quand il a fait sa musique...

Pour moi, je reviens là dessus, dans la musique, la mélodie, l'orchestration sont très importantes, mais pour moi c'est surtout la place ! La musique c'est l'endroit où on la met. Et c'est là-dessus qu'on a eu quelquefois des désaccords et des accords.

En fait c'est ça : où la met-on et où ne la met-on pas ? Parce que le cinéaste pense que ce que l'on voit suffit. Pense que l'impression que donne cette scène est telle. Il pense que ça doit être cette impression-là et que si l'on met la musique, ça change le parfum. Si on reprend d'ailleurs la métaphore de la parfumerie, ce n'est pas tellement le parfum qui compte mais l'endroit où on le met. Tous les grands parfumeurs vous expliqueront que le parfum il faut le vaporiser devant soi et rentrer dedans. D'autres disent qu'il faut le mettre derrière l'oreille ou sous les bras. Enfin, je parle pour les femmes. Selon l'endroit où vous le mettez, le parfum ne sentira pas de la même façon. J'ai l'air d'un obsédé quand je dis ça ?

**TJ :**

Si je puis me permettre, tu n'as pas tout à fait répondu à la question que je t'ai posée. Quelle réaction as-tu eu quand tu as entendu la musique et quand il s'est agit de la mettre sur le film ? Puisque justement tu parlais d'une chose qui se pratique très

régulièrement aujourd'hui : la plupart des cinéastes montent avec des musiques qui ne sont pas celles qui vont être à l'arrivée. Ils s'y habituent ainsi que le monteur ou la monteuse et se trouvent ensuite face à une musique qui est forcément différente.

**PC :**

J'ai dit «trop tard». Qu'est-ce que vous voulez que je dise ? (rires)

Il faut quand même se mettre à ma place, et Jean-Claude le sait, cette musique était enregistrée par trois, quatre musiciens poli-instrumentistes, c'est à dire que moi pendant deux heures j'entendais simplement "pffut boum, pffut boum..." Ce n'est pas très exaltant ! Ensuite la deuxième heure j'entends "tiling, tiling..." J'exagère mais c'était un peu ça ! Heureusement le mixeur, que je connaissais bien, m'a dit de ne pas m'affoler, que c'était très bien. Mais c'est comme si c'était un tissu écossais où d'abord on tisse les fils rouges, puis les fils verts... Pour le malheureux cinéaste, il faut quand même avoir plus qu'une oreille d'auditeur, une oreille de compositeur !! Je ne l'ai pas, j'avoue. Alors il y a un suspens colossal et une fois que tous ces éléments étaient mixés, superposés, j'avais une étoffe musicale qui m'a plu. Et alors là, on est passé enfin au seul problème vraiment intéressant : où la mettre ? Cela représente des journées de montage où on est avec des bandes et on essaye.

**TJ :**

Une des questions qui se posent souvent dans les histoires de musique de films et les relations entre cinéastes et compositeurs, c'est finalement : Quel langage verbal employer ? Comment nouer le dialogue ? Pour vous comment cela s'est-il passé concrètement ? Comment vous êtes vous parlés puisqu'en général les cinéastes ne sont pas des musiciens, et donc ne peuvent pas assimiler les techniques musicales stricto-sensu. Même si Philippe, tu es un amateur de musique, je ne sais pas si tu la connais au point de pouvoir avoir une discussion extrêmement technique avec Jean-Claude. Donc à un moment donné, il y a un langage qu'il faut trouver et je serais juste curieux d'un exemple de dialogue entre vous ?

**JCV :**

Dans le même rapport de la SACEM, les jeunes compositeurs sont exaspérés - et moi y compris - par les metteurs en scène qui mettent des musiques en amont. Parce que la plupart du temps ils nous disent : «Voilà, on a mis un quatuor de Schubert, alors tu ne fais pas pareil mais quelque chose qui ressemble à ça et aussi bien». Donc il faut qu'on soit Schubert, sur le film suivant Mozart, et là Poulenc ! Ça n'arrête plus, il faut être génial, génial et génial ! C'est exaspérant d'autant que les metteurs en scène s'habituent à la musique qu'ils ont choisie et lorsque l'on fait autre chose ils nous disent : «Mais attendez, ce n'est pas aussi bien que Poulenc !». Là, avec Philippe, ça n'a pas été le cas. Mais je me souviens quand même d'une séquence du montage où j'avais mis une guitare hawaïenne avec une mandoline et des pipeaux qui couinaient sur une scène d'amour entre Ludmila Mikaël et Elie. Je voulais signifier à ma façon que tout cela n'était que du faux, que dans cette déclaration d'amour il y avait quelque chose de pollué. Je ne jouais pas le jeu amoureux, je ne le parodiais pas non plus, mais je pensais que ça correspondait. Et là Philippe m'a dit, il faut que je téléphone à Ludmila Mikaël. Cette musique sur elle, ça ne peut pas se faire comme ça, il faut que je la

prévienne, elle ne supportera pas.

**PC :**

On a repris un peu plus tard et ça s'est arrangé, mais résultat, il n'y a pas beaucoup de musique sur ce passage.

**JCV :**

Ceci-dit, elle avait l'air de l'aimer beaucoup puisqu'elle en a même parlé dans le dossier de presse.

**PC :**

Oui, mais le metteur en scène est là pour diriger et faire que tout soit admis à la fin.

**JCV :**

Mais j'admets très bien qu'on soit surpris. La musique c'est terrifiant. Si quelqu'un m'amenait sa musique sur quelque chose que je fais, je considérerais ça comme une agression. Ça fout la trouille.

**PC :**

Et je comprends très bien que pour le musicien de films, l'arrivée d'un réalisateur - cultivé musicalement ou non - qui a quand même depuis huit semaines travaillé avec en l'occurrence du "Poulenc", ce n'est pas satisfaisant. Parce qu'évidemment on a ça dans l'oreille et ça vous fausse. Mais que faut-il mettre pour travailler ? On arrive là à un vrai problème. Et qui ne sera jamais résolu étant donné les conditions actuelles de fabrication des films. Il faudrait que le musicien travaille entre la fin du tournage et le début du montage. Et qu'on travaille avec des maquettes que je puisse mettre à la place de mes valse de Poulenc, une chose même non définitive.

**JCV :**

Mais cela se fait quelquefois.

**PC :**

Oui mais il faut plus d'argent. On en arrive toujours à ces questions-là. Il est évident que s'il y avait un musicien en amont qui soit choisi en même temps que le chef opérateur, ce serait mieux. C'est sûr.

*Extrait du film*

**TJ :**

J'avais choisi cet extrait parce que justement une musique accompagne Elie Semoun dans sa marche à nouveau. Ensuite il y a ce moment avec le journal qui est un moment sonore. Puis une autre musique revient pour boucler la boucle de la séquence. Est-ce que cette idée que le moment du journal soit un moment finalement musical lui aussi à sa façon - puisque c'est le bruit du journal qui tout à coup rythme la scène - est-ce que c'est quelque chose que l'un et l'autre vous avez pris en compte dans ce moment là ? La musique est placée de façon très claire par rapport à ce son : le bruit du journal

au milieu crée un événement sonore qui participe à la bande son du film.

**PC :**

Pour moi ce plan là est la métaphore du film. Bien avant de l'écrire, bien avant de le faire, je suis allé un jour à Dieppe... Vous savez il y a ce fameux questionnaire de Proust : «Quel est pour vous le comble du bonheur ?» Et Proust avait répondu : «Lire un journal en plein vent». Et ça m'avait plutôt comme réponse. Bref, sur cette partie-là pour moi il n'était pas question de mettre autre chose que ce son de journal. Mais je m'aperçois que si ça devient un bruit musical concret, c'est précisément parce qu'il y a une musique avant et une musique après et que cela instaure une vraie continuité. Il y a la musique, le train, le vent. C'est une partition acoustique et je pense que Jean-Claude est d'accord là-dessus, ça se valorise. Cet effet musical du journal est rendu plus lisible par le fait que la musique est avant et après. C'est sûr.

**TJ :**

Jean-Claude, la bande son d'un film - en dehors des dialogues dont on parlera après - mais le son, les bruits, qui là jouent un rôle important, ça compte dans votre façon de travailler ?

**JCV :**

Oui. Et je remarque que pour beaucoup de metteurs en scène ça ne compte pas. La plupart ne savent pas se servir du son. Cela fait d'ailleurs partie des doléances des compositeurs : les metteurs en scène sont sourds pour la plupart. Bien sûr, pas tous, ce n'est pas une généralisation, mais la plupart ne s'intéressent pas au son. Ils ne s'intéressent qu'à l'image alors que je sais - et avec Philippe on en a parlé - que l'on peut dramatiser un film rien qu'avec le bruit d'un accélérateur de voiture, un journal ou du vent. On peut faire avec la bande son d'un film un truc sensationnel. Qui vous fait sursauter dans votre fauteuil, qui accompagne une action et qui peut vous faire éprouver aussi des sentiments. Et qui accompagne la musique. Je crois que la musique prend beaucoup d'ampleur avec les bruits. Elle prend sa force avec la bande son en général, et permet totalement de dramatiser un film, de le dynamiser.

**TJ :**

Est-ce que vous allez au mixage du film ? Est-ce qu'il vous vient l'envie d'assembler tous les éléments sonores dont la musique fait évidemment partie, mais n'est pas le seul élément ? Je crois que la présence au mixage des compositeurs est très variable selon les cas et les expériences...

**JCV :**

Il y a deux écoles. Les compositeurs qui ne vont pas au mixage, on dit qu'il faut absolument qu'ils y aillent parce que c'est à ce moment là que l'on dit du mal d'eux. Quand ils sont là on ne peut pas dire du mal d'eux devant eux. On m'a toujours dit ça.

**PC :**

Mais c'est vrai !

**JCV :**

Le fait est que je ne conduis pas et les mixages ont lieu en banlieue. Alors j'ai toujours un problème pour aller au mixage. Là je n'y ai pas été. Mais il y a des cas par exemple où j'ai complètement dirigé le mixage, justement comme je vous indique avec les portières qui claquent, etc... Dans ce cas là, on crée une bande son. Mais sur *Aux abois*, c'est Philippe qui a mixé tout seul.

**TJ :**

Tu penses que c'est utile d'avoir un compositeur à tes côtés ou pas ?

**PC :**

Alors apaisons les choses : il se trouve que le mixeur était celui qui avait enregistré la musique ! William Flageolet est un mixeur avec qui j'ai des rapports quasiment familiaux et qui en plus avait travaillé avec Jean-Claude. Et au moment - compréhensible pour le non musicien que je suis - où j'ai un peu paniqué à l'enregistrement, il me rassurait : «Ne t'en fais pas, ça va, c'est bon». C'était important pour moi. Et j'étais sûr que n'ayant pas Jean-Claude au mixage mais ayant William, aussi bien mes intérêts que ceux de Jean-Claude seraient respectés. C'était bien.

**Une question dans le public :**

Dans votre méthode de travail avec Jean-Claude Vannier, en ce qui concerne la durée des musiques, est-ce que vous avez décidé ensemble des entrées et des sorties des musiques ou est-ce que lorsque les musiques sont arrivées vous avez repris le montage et fait la séquence image en fonction de la durée de la musique ?

**PC :**

Non, on a fait ça absolument ensemble. De toute façon, je crois que les musiciens pour films et non de films connaissent leur travail et font des musiques que l'ont peut couper ou fondre. Ce ne sont pas des mélodies avec un couplet et un refrain. Donc on peut évaluer, on peut passer de 15 secondes à 35 secondes.

Cela dépend aussi des films, parce qu'il y a des cinéastes qui ont besoin de juste 14 secondes sur la fermeture de la porte... etc. Mais ce n'était pas mon cas. Et surtout ce placement, on l'a fait, avec une table, le film, toutes les bandes musicales, la monteuse, moi, lui. On disait : «Là le train, la musique avant le train ? Ou on commence sur son réveil dans le lit ou pas ?» On voit et puis on module. Est-ce qu'on la coupe déjà quand il est dehors avec le journal ou plus tard ? C'est des choses comme ça dont nous avons discuté. Mais de toutes façons on n'a pas changé l'image ! Je ne crois pas.

**JCV :**

Si, on a rallongé une chose à un moment donné.

**PC :**

C'était très peu de chose.

**JCV :**

Parce qu'il fallait que la musique ne modifie pas la perception du temps. En général la

musique modifie la perception du temps. Elle l'allonge en quelque sorte.

Il y a une chose contre laquelle je m'insurge la plupart du temps. Beaucoup de cinéastes, aimeraient bien comme tu l'as dit justement, que sur la fermeture de la porte il y ait un effet. Des trucs à événement, qui ne sont pas du tout le style de ce film. Donc ils veulent un truc sur la fermeture de la porte et ils se verraient bien avec 30 musiciens qui font "griiii-ploum".

**PC :**

C'est quand même 80 % des musiques de film, il ne faut pas exagérer. Et des films américains aussi. Et des chefs-d'œuvre aussi.

**JCV :**

Ce que je trouve absolument insupportable. C'est comme quand au théâtre on fait entrer une bonne pour dire juste : «Monsieur est servi», puis qu'elle ressort. On aurait pu se démerder autrement. C'est absolument idiot de faire rentrer un personnage et de le faire ressortir aussitôt. On a l'impression qu'il est payé juste pour ça. Et je m'insurge contre ça, je crois que quand une musique rentre, il faut qu'elle s'installe. Il n'y a pas de critères, ce n'est pas un problème de secondes. Mais il ne faut pas qu'elle rentre et sorte comme ça, je trouve ça complètement con. Alors évidemment il y a des cas particuliers, ce n'est pas une religion. On peut même démontrer qu'à un certain moment c'est bien ça aussi. Mais en règle générale, je n'aime pas beaucoup qu'une musique entre et sorte furtivement, comme si on lui disait : «Fichez le camp on vous a assez vue». Je n'aime pas cette idée là.

**TJ :**

C'est ce qu'on appelle le "Mickey Mousing", qui est un procédé utilisé fréquemment chez les américains et qui consiste à accompagner chaque geste, chaque effet par la musique.

**PC :**

C'est de la musique de dessins-animés. C'est la musique de *Tom and Jerry*.

**TJ :**

C'est presque du bruitage.

**PC :**

D'ailleurs moi j'ai des disques de ça. Enregistrer la musique seule des dessins animés c'est très amusant.

**TJ :**

Mais là, on est presque à l'opposé puisqu'on est dans un film où la musique est un personnage du film. Pratiquement au sens quasi esthétique et psychologique.

**JCV :**

Elle l'est devenue. Ce n'était pas prévu. Ça s'est fait de manière empirique. Quand Philippe dit : «On essayait ça, on avait une idée »... Par exemple, sur le journal, au

départ on avait mis une musique qui collait pas.

**PC :**

Oui c'est ça. Il ne faut pas avoir de théorie au départ. Par exemple le "Mickey Mousing", Bernard Hermann chez Hitchcock, l'utilise quelquefois sacrément.

**TJ :**

C'est du "Mickey Mousing" haut de gamme !

**PC :**

Je pense qu'on pourrait faire une musique "Mickey Mouse" sur mon film. C'est peut-être ce qu'il aurait fallu faire...

**TJ :**

Mais pour revenir sur la question posée dans le public, il y a une chose que l'on fait très rarement et même j'ai l'impression jamais en France - je ne sais pas si ça se fait ailleurs - c'est faire en sorte qu'on revienne sur le montage quand on a la musique. Que d'une certaine manière la musique modifie le montage.

**PC :**

Ça implique du temps et de l'argent. Il faudrait que ce temps et cet argent on le prenne en amont et pas en aval.

### **Claude Duty, réalisateur, dans le public :**

Dans le même esprit, je pense que quand on est réalisateur et qu'on fait un film, on est confronté au niveau du son à énormément d'interlocuteurs. Beaucoup plus qu'au niveau de l'image ou d'autres parties du film. Pour le son on a les musiciens, celui qui fait les sons directs, celui qui fait les sons seuls, on a celui qui monte le son, puis le mixeur. Et de plus en plus, avec les nouvelles technologies et la nouvelle technologie numérique, on arrive dans des salles de mixage qui ressemblent à des centrales de Cap Canaveral. On est complètement perdus. Je trouve qu'il serait bon - mais c'est peut-être le sentiment d'un utopiste - qu'on ait un seul interlocuteur qui drive un peu tout ça et qui soit peut-être le musicien. Qu'on le voie au début du film au même titre qu'on voit tous les autres interlocuteurs.

Ça serait assez intéressant de travailler comme ça et dès le début. A mon avis ça mettrait en amont des choses importantes. Parce que c'est vrai qu'avec le numérique il faut voir ce qu'est devenu le son, le mixage, c'est hallucinant. On finit par disséquer tous les sons, par tous les isoler, on vous fait écouter là la pendule, là le bruit du journal, là le bruit de la mer, et la musique là-dessus. C'est énorme à gérer et il faut à mon avis avoir une oreille musicale et un sens psychologique pour s'entendre avec tout le monde et en plus ne pas être dominé par son mixeur, qui souvent peut noyer le poisson au milieu de tous ces petits boutons.

**PC :**

Vous définissez le travail du metteur en scène. Mais à mon avis il doit prévenir le moins de gens possible de tout ce qu'il fait. Il n'y en avait pas beaucoup qui savaient qu'on

calait les musiques, il n'y en avait pas beaucoup qui savaient que j'étais au mixage, il faut le moins de gens possible, c'est tout. Et quand on doit décider, choisir justement, il n'y a besoin que d'une personne. Toute décision prise par plus d'une personne est une imposture. Mais c'est mon avis, je le partage. Il ne s'agit pas de faire de l'autoritarisme, mais plus il y a de monde qu'on ne fait pas venir, plus on est seul. Quand on dit que l'écrivain est seul et que le cinéaste n'est pas seul, c'est absolument faux. L'écrivain au contraire est seul, mais il n'y a personne, il n'y a vraiment personne. Tandis que le cinéaste il a quarante personnes autour, et il est beaucoup plus seul parce qu'il faut qu'il les chasse. Donc je trouve ça beaucoup plus amusant.

**TJ :**

Qu'est-ce que vous pensez Jean-Claude de ce que disait Claude Duty ?

**JCV :**

Je trouve ça très intéressant. Effectivement ça empiète un peu sur le boulot du metteur en scène. Mais je crois que dans certains types de films - pas le film de Philippe où ça ne s'y prêterait pas du tout - mais sur un film qui serait plus musical et surtout où il n'y aurait pas de problèmes de réalisme... Je donne un exemple n'importe lequel, s'il faut quand une porte se ferme que l'on entende le bruit de la porte, moi ça ne m'intéresse pas tellement de gérer ça. Ce qui m'intéresse au contraire c'est de créer des impressions. Il faut que le bruit devienne comme la musique, c'est à dire une grille qui ne soit pas forcément signifiante. Ce serait plutôt un film musical. Mais il faut que le public soit emporté par ça, il faut que ça vaille le coup. Et ce n'est pas le style de tous les films.

Il y a un mois, j'ai parlé avec un critique connu du film de Jim Jarmusch, *Broken Flowers*. Jarmusch a utilisé comme musique du jazz éthiopien. Une chose absolument incroyable. Ce sont la plupart du temps des amateurs qui jouent une espèce de musique à trois notes avec une prise de son très aléatoire et ça donne une ambiance très intéressante et marrante. Je dis au critique et vous avez entendu la bande son ? Il se trouve que Jim Jarmusch dans son film a fait un truc incroyable, il a viré tous les sons. A mon avis pour des questions d'argent. Parce que tout est doublé, les dialogues sont faits en studio, et on n'entend ni les bruits de pas, ni les bruits de voiture. Quand il est dans sa bagnole on n'entend pas. On n'entend pas les oiseaux, on entend juste le jazz. Quand il pose quelque chose sur une table on n'entend pas, il n'y a pas de bande son ! Et bien le critique n'avait pas repéré ça et c'est son métier ! Voilà c'est pour vous dire où en est le cinéma aujourd'hui. Les gens sont sourds ! C'est dingue !

**TJ :**

Ce n'est pas totalement nouveau. Je ne crois pas que ce soit une question qui date spécialement d'aujourd'hui cette question-là...

On va regarder un autre extrait, qui illustre un propos dont je voulais vous faire parler l'un et l'autre : le rapport au dialogue qui est quand même extrêmement dominant dans le cinéma français. Et souvent, bizarrement, j'ai remarqué qu'on mixait rarement la musique sous les dialogues en France. Ça arrive, mais c'est rare.

*extrait*

**TJ :**

Là, on est dans un cas de figure où la musique est extrêmement discrète. Et le dialogue est dominant. Je pose une question un peu polémique : Est-ce que ce n'est pas justement un manque d'audace de mettre cette musique si en-dessous du dialogue, alors qu'elle pourrait être mixée un peu plus proche ?

**PC :**

Moi ça me plaît. Je trouvais que ça collait bien. A un moment j'avais même pensé jouer plus réaliste. J'avais pensé, pas de musique. Ils sont à la campagne donc on peut entendre passer un avion, des cloches, un scooter... Mais là ça devenait complètement... Ce qui était dit était faux et cette musique qui vient dans le lointain pratiquement comme un bruit, comme si des gens mettaient de la musique plus loin, ça me semble bien.

Vu qu'on se lance sur ce sujet, je voulais dire une chose sur ce qui me semble être le style de mixage des films français. Par exemple : Il y a un dialogue d'amour entre un garçon et une fille dans une brasserie - ça arrive quelque fois qu'on fasse ça au cinéma ! - et il y a la rue derrière. Passe un solex. Alors il faut absolument qu'on entende le bruit du solex ! Il faut qu'on entende tout jusqu'à la machine à express ! Ça me rend fou parce que quand même, en reparlant d'Hitchcock - mais c'est tout le cinéma américain. Dans *L'Inconnu du nord-express*, le type monte dans un wagon, l'autre est là. Ils sont assis dans le train. Le train démarre. On entend le bruit du train un moment. Et après ils parlent et on n'entend absolument que leurs dialogues. Les Américains ont compris ça. S'il y a un couple qui se sépare dans un restaurant, ce n'est pas indispensable d'entendre passer le scooter du fond. En plus comme les comédiens français n'articulent pas et parlent en demi-voix... C'est le mérite de mon film. Comme c'est un film d'époque il est parlé comme autrefois, c'est articulé, c'est audible. C'est peut-être parce que je n'entends pas très bien, mais enfin je voulais entendre ! Les scènes avec des voix complètement détimbrées de jeunes comédiens, ça me rend fou. J'aime les choses très articulées. Coup de pot, dans les années 50-60, on articulait encore dans les films. Même les films de Gilles Grangier d'autrefois que l'on voit de temps en temps sont davantage mixés à l'américaine que maintenant. Quand un gars conduit un poids lourd et qu'il parle à son copain, le poids lourd c'est juste un petit ronron derrière, mais ça suffit. Alors que maintenant en France... C'est l'influence de Godard, enfin des premiers. Dans ce cas-là si le scooter est fait pour qu'on n'entende vraiment pas les conneries que les gens se disent, alors là d'accord, chapeau. Mais autrement...

**TJ :**

C'est vrai qu'on est peut-être dans un pays où le son a un rôle assez naturaliste de désignation de ce qui est à l'image. Ce n'est pas le cas dans *Aux abois* où on est dans une stylisation et une sorte d'artificialité assumée, qui est à mon avis complètement renforcée par la musique. Mais quand même, je voulais demander à Jean-Claude ce qu'il pense de cet extrait là précisément. Es-tu frustré du fait que la musique soit extrêmement ténue, presque subliminale par rapport aux dialogues ? Je posais la question de façon un peu polémique, parce que je sais très bien qu'à ce moment précis du film le dialogue est très important, et qu'on est justement dans une scène clé du film.

**JCV :**

Non, c'est la scène. Je trouve que ce serait grave s'il n'y avait pas d'autres séquences. Mais dans le film la musique est très mise en valeur justement. Si ça avait été mixé tout le temps comme ça, j'aurais trouvé cela déplorable mais ce n'est pas du tout le cas. Donc je m'en fous. Ceci dit, Philippe avait un problème de compréhension, parce qu'il craignait que si on met la musique trop fort à ce moment-là, on ne comprenne plus qu'Elie est dans la parodie. Qu'il a un double discours et qu'il ne dit pas la vérité des choses mais qu'il invente. Comme ce n'est pas annoncé dans le dialogue, d'ailleurs c'est très habile. Philippe craignait que je joue moi la carte sentimentale et qu'on croie que c'est la vérité des choses. Je ne pense pas que le spectateur moyen aurait compris ça, mais peu importe. C'est pour ça que la musique est plus basse. Mais ça ne me gêne pas, parce qu'encore une fois à d'autres endroits, elle est vraiment mise en valeur et bien plus que dans d'autres films d'ailleurs.

**Une question dans le public :**

La question que je me posais c'est par rapport à la durée d'un plan. On pourrait avoir la sensation parfois que la musique va contre le temps dans un plan. Si par exemple on fait marcher quelqu'un sur une plage et qu'il met un certain temps à arriver vers le spectateur et que c'est volontaire de la part du réalisateur, si on met de la musique sur ce temps là on a l'impression qu'on n'a plus tout à fait la même sensation au niveau du temps. Par exemple, dans *Lawrence d'Arabie*, le chameau vient de très loin, il n'y a pas de musique, il y a juste les pas de la bestiole. S'il avait mis de la musique là, d'un seul coup est-ce que l'on n'aurait pas eu la sensation que le temps est réduit ? Et dans le dialogue c'est parfois un peu la même chose. Les silences sont extrêmement importants comme les silences en musique. Cela pose donc parfois des difficultés de mettre de la musique sur un dialogue ou sur un plan si l'on considère ce rapport au temps.

**PC :**

Je suis d'accord. C'est un peu difficile là, dans la mesure où on passe des extraits mais des extraits où il y a de la musique. Or c'est un film où il y a peu de musique, mais très valorisée. Sur le silence, je pense la même chose que vous. Et dans *Lawrence d'Arabie* il y a peut-être un long plan silencieux, mais j'aime autant vous dire que ça a drôlement vendu la musique de Maurice Jarre ce plan silencieux ! C'est un film pour lequel on se souvient plus de la musique que des plans.

Vous avez raison, mais je ne me défends pas car je ne me sens pas accusé. Il faut voir sur la continuité. Il y a des plans où je joue beaucoup sur le silence parce que j'aime bien ça. Je suis tout à fait d'accord avec vous mais je ne peux répondre que partiellement.

**JCV :**

C'est ce que je vous disais tout à l'heure en entrée, c'est que souvent les sources de conflits ça ne vient pas de nous, parce que moi je ne suis pas pour mettre de la musique partout et mes copains non plus. J'ai du boulot, et faire des trucs inutiles c'est casse pied. J'aime bien qu'on me dise à quoi ça sert cette musique. Et si elle ne sert à rien je trouve qu'il n'en faut pas. Et beaucoup de metteurs en scène ont la trouille du

silence, du vide. En fait moi, je suis pour ça. Je fais aussi de la mise en scène de musique avec des copains musiciens et ils me disent quelquefois : «Et là qu'est-ce que je fais ?» Je lui dis : «Tu enfiles ta guitare». Il me dit : «C'est tout ?» Et je lui dis : «Mais c'est un truc formidable, les gars te voient, tu es en train d'enfiler ta guitare, tu ne te presses pas, tu fais les trucs tranquille». Et c'est une chose que les metteurs en scène gèrent. Et je trouve que la musique, il y a des moments où on en a pas besoin !

Les réalisateurs ont peur du silence parce que par exemple la fille n'a pas bien joué son truc de scène d'amour, alors il faut mettre des violons. C'est effrayant ! C'est comme si on mettait des jambes de bois. Et justement ce qui est un bonheur dans ce film c'est que la musique est vraiment bien mise en valeur. Il n'y en a pas tant que ça mais elle est vraiment un partenaire du film. Enfin, elle l'est devenue parce qu'au départ ce n'était pas pensé comme ça.

**PC :**

Comme une illustration dans un livre illustré !

**JCV :**

Et effectivement on n'a vu que des extraits où il y avait de la musique. Mais il y a plein d'endroits où il n'y en a pas parce qu'il n'y en a pas besoin.

**TJ :**

Une question à Jean-Claude, plus globale sur son travail de compositeur pour le cinéma : Est-ce que l'expérience avec Philippe Colin est typique ou atypique ? Quand vous travaillez avec Garrel par exemple ou d'autres, comment ça se passe ?

**JCV :**

L'expérience avec Philippe est totalement atypique. Mais de toutes façons, j'attire ça. Et Philippe aussi j'imagine. Chacun de nous a une personnalité. Moi je ne suis pas un grand musicien de films, j'ai fait des films, je fais plein de trucs. Je ne suis pas un spécialiste de la musique de films et quand je le fais, j'aimerais bien que ce soit balaise bien foutu, ciblé, que le film soit formidable. Je suis très content d'avoir participé au film de Philippe. C'est complètement atypique, c'est une expérience qui m'a beaucoup appris et qui va me servir pour mon travail d'après. Mais avec Garrel c'est encore autre chose. Comme vous l'avez compris, je ne suis pas facile à manier, Philippe non plus et Philippe Garrel non plus. Donc avec Philippe Garrel c'est aussi conflictuel, on s'engueule. Parce que j'enregistre en direct avec le film, on en parle longtemps parce que c'est très complexe, très fatigant. Il faut que je colle au film sans être dedans, c'est pas improvisé, c'est le bordel monstrueux. Et en plus c'est moi qui joue, c'est sur des œufs, si je fais une note de trop c'est mort, il faut recommencer. C'est un autre truc mais c'est aussi enrichissant, ça m'apporte beaucoup et à chaque fois j'ai l'impression que je fais des expériences qui sont totalement atypiques.

Ceci dit, Louis Garrel, le fils de Philippe m'a fait un compliment assez génial. Il était tout le temps là pendant les enregistrements et il m'a dit : «On dirait un pianiste new-yorkais qui regarde le film». Ça fait un drôle d'effet d'entendre ça.

L'expérience avec Philippe a été vraiment formidable parce que c'était compliqué à mettre en œuvre. D'abord cette histoire de Poulenc c'était compliqué. Ce n'est pas

mon musicien préféré. Je dis avec méchanceté que ce n'est pas par hasard que sa famille fait de l'aspirine (Rhône Poulenc) ! Ensuite c'était compliqué avec le budget, compliqué de faire admettre les jouets. Dans un premier temps j'avais imaginé d'autres choses, des thèmes. Puis j'ai dit à Philippe, on laisse tomber cette solution et je vais me démerder avec mes jouets, mes copains. On va enregistrer, on va bricoler. C'est vraiment du bricolage, ce qu'on a fait. Alors comme il dit : «gling, gling, boum, boum...» C'est comme un puzzle où on met les trucs en place. Donc c'était un grand risque. Moi je ne conçois pas d'arriver en studio d'enregistrement sans avoir le trac, j'exige d'avoir le trac. Donc il faut que je pousse le bouchon toujours plus loin, que le metteur en scène soit complètement affolé, que l'on construise quelque chose ensemble de façon à ce que ça prenne vie et que ce ne soit pas comme tout le monde, que ce ne soit pas anodin. Et là je crois qu'on a réussi...

**PC :**

Oui, ce n'est pas anodin.

**Une question dans le public**

Comment avez vous travaillé avec des musiciens comme Bernard Lubat et Chautant ?

**JCV :**

C'est très simple. D'abord ils savent bien que je leur demande toujours des trucs particuliers, par exemple, de jouer mal. Je les connais depuis très longtemps. Tous ces musiciens sont des amis à qui je n'ai plus de directives à donner parce qu'ils comprennent très bien ce que je veux. Par exemple vous avez peut-être repéré que le banjo part et s'arrête tout le temps. N'importe quel musicien de base m'aurait dit : «Mais attends pourquoi ces silences ?». Lui il a compris que son rôle c'était le gars qui ne joue pas très bien du banjo. C'est Donnie Lab qui joue. C'est un grand guitariste, un type extraordinaire, et il s'arrête comme s'il hésitait ! Et puis il rejoue trois notes et il repart dans un autre ton. Puis la clarinette poursuit un petit peu maladroitement. Tout cela ils le comprennent très bien. Mais pour jouer ça, il faut des types qui ont une très grande assurance sur le plan de la lecture de la musique parce que c'est très compliqué à lire, avec tous ces silences et en même temps une grande pratique du studio. Et puis il faut qu'on soit très ami. Parce que quand je leur dis : «Non, fais attention» et qu'on recommence pour la dixième fois, il faut quand même avoir du caractère, il faut tenir le coup. Ce sont des gars qui risquent leur peau à chaque fois qu'ils jouent une note. Ils ont du diamant dans les doigts mais ils se mettent en risque tout le temps. Limberles par exemple joue du violon et du crin-crin. Tout le monde ne sait pas faire ça bien. Les violonistes à l'Opéra, quand vous leur demandez de faire du crin-crin ils ne font pas ça bien. Lui joue de la mandoline aussi, il joue de la trompette. Je lui ai demandé à un moment de pousser des petits cris, dans la scène de la prison, avec son embouchure de trompette. Je peux leur demander ces choses là parce que je les connais bien et parce qu'ils savent qu'on va essayer de faire quelque chose. On peut se tromper bien sûr. Mais ils savent qu'au bout du compte il y a une volonté artistique, c'est pas seulement pour faire les cons. Donc il y a cette espèce de complicité entre nous.

**TJ :**

Est-ce que vous avez des choses à ajouter ? On n'a pas forcément fait le tour complet de la question...

**PC :**

Cette histoire de planche illustrée, j'y tiens beaucoup. Vraiment quand je vois notre travail ça me donne cette impression là. Ce sont des pauses. Quand je dis que sa musique a tourné les plans que je n'ai pas tourné, d'une part je ne voulais pas les tourner tous ces plans qui se tapaient les tissus conjonctifs, les vertèbres. Je n'avais pas tellement l'envie, pas tellement le temps non plus. Et la musique a remplacé ça. Et ce que dit sa musique quand elle est utilisée comme ça, pour avoir un plan conjonctif qui en dise autant, c'est pas commode. Il aurait fallu plus de temps.