



4^e

FESTIVAL
DU CINEMA
DE BRIVE

RENCONTRES DU MOYEN METRAGE
les actes des tables rondes 2007

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

Table ronde, dimanche 15 avril
Dialogue sur la musique au cinéma :
Catherine Corsini et Grégoire Hetzel



L'entretien retranscrit dans ce document a eu lieu lors de la 4^{ème} édition du
Festival du Cinéma de Brive – Rencontres du moyen métrage
du 11 au 16 avril 2007.

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

Les photos sont signées Ingrid Franchi
www.ingridfranchi.com

www.festivalcinemabrive.fr

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

Dialogue sur la musique au cinéma : Catherine Corsini / Grégoire Hetzel

en partenariat avec



«La musique est un parfum» nous disait l'an passé le réalisateur Philippe Collin lors de cette première table ronde consacrée à la collaboration entre un cinéaste et un compositeur. Tenter d'approcher les mécanismes de création d'une bande originale, tenter d'entrer dans le mystère de la

fabrication de ce parfum qui nous hante longtemps et accompagne le souvenir du film, tel est le but de cette table ronde.

Cette année, nous avons proposé ce dialogue à Catherine Corsini et à Grégoire Hetzel pour leur travail sur *Les Ambitieux*.

Catherine Corsini

Elle réalise son premier film, *Poker*, en 1987. En 1994, elle signe *Les Amoureux* projeté au Festival de Cannes 1994 dans la section Cinémas en France.

En 1998, *La Nouvelle Eve*, présenté dans la section "Panorama" au Festival de Berlin, connaît lors de sa sortie française un grand succès public et critique. Il confirme l'immense talent de l'actrice principale, Karin Viard.

En 2001, *La Répétition*, avec Emmanuelle Béart et Pascale Bussièrre, connaît les honneurs de la Sélection officielle au Festival de Cannes.

Avec *Mariées mais pas trop* (2003) elle revient à la comédie en réunissant Jane Birkin, Emilie Dequenne et Pierre Richard.

Son dernier film, *Les Ambitieux*, avec Karin Viard et Eric Caravaca, est sorti en janvier 2007.

Elle a également signé trois films pour la télévision *Interdit d'amour*, *Jeunesse sans Dieu* et *Denis*.

Grégoire Hetzel

Après ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Grégoire Hetzel commence à composer pour le cinéma avec Emmanuel Bourdieu pour *Les Trois théâtres* (2001) et son moyen métrage *Candidature* (2001), puis avec Mathieu Amalric pour *Le Stade de Wimbledon* (2001). En 2003, il retrouve Emmanuel Bourdieu pour son premier long métrage *Vert paradis*, qu'il retrouvera en 2006 pour *Les Amitiés maléfiques*. Parmi ses collaborations, notons *Rois & Reine* de Arnaud Desplechin, *Le Passager* de Eric Caravaca, *Les Ambitieux* de Catherine Corsini ou encore *Les Amants du Flore* de Illan Duran Cohen. Il travaille aussi pour la télévision, sur des fictions, *Clara Sheller* (2005), *Candidat libre* (arte, 2007), et sur des documentaires. Il est également l'auteur de *Premier roman*, *Le Vert Paradis* (Gallimard, 2003).

Il travaille actuellement sur la bande originale du premier long métrage de Cédric Anger, *Le Tueur*.

Cette table ronde était animée par **Gérard Dastugue**, rédacteur à la revue en ligne TraxZone.com

Gérard Dastugue

Catherine Corsini, quelle a été la genèse de ce film ? Que vouliez-vous traiter en premier lieu en réalisant *Les Ambitieux* ?

Catherine Corsini

Je voulais faire un film où je mêlais mon amour de la littérature et ma passion pour le cinéma de la Nouvelle Vague. Beaucoup des thèmes du film sont des thèmes qui ont appartenu à la Nouvelle Vague. Le provincial qui monte à Paris et qui veut en découdre avec le monde de l'édition est un thème romanesque, et l'édition est un thème cher à Truffaut.

Ce qui est amusant, c'est que finalement j'ai toujours rêvé de mettre de la musique dans mes films. Et souvent au début je ne

voulais pas, parce que je trouvais que c'était un peu impur. J'avais le sentiment que le film devait parler tout seul et que la musique n'était qu'un accompagnement, presque décoratif. J'étais plutôt de l'école Pialat, où le film doit se suffire à lui-même. Et en même temps, j'avais cette passion et ce souvenir justement des films de Truffaut ou de Godard et des musiques de Georges Delerue.

Sur *Les Ambitieux*, je me suis permis ce plaisir de renouer avec mon passé de cinéophile, d'amener les thèmes dont j'avais envie, et notamment d'amener pour la première fois de la musique. J'avais déjà mis de la musique dans d'autres films mais cette fois c'était de manière plus active. Souvent, on a l'impression qu'on subit la musique, qu'on la met là et qu'elle se colle dans le film comme un élément étranger. Et sur lequel on n'a pas autant de choix que sur le reste. Sur l'écriture, sur le casting, sur la manière de monter un film, le réalisateur est complètement investi, c'est sa patte, c'est son œil. Et tout d'un coup sur la musique, on a l'impression que c'est quelqu'un d'autre qui décide.



Grégoire Hetzel

Mais ça c'est parce que très souvent les réalisateurs ne pensent pas à la musique en amont. C'est très rare que les réalisateurs pensent à la musique en écrivant le scénario.

CC

Oui, c'est vrai. Parfois on a juste le sentiment de se dire : "Sur cette scène, je mettrais bien de la musique...". Mais en faisant un film on ne sait pas exactement ce qu'il va donner, donc on ne sait pas si la musique va être bienvenue ou pas. Sur *Les Ambitieux*, ce que je voulais, c'est que la musique arrive comme quelque chose en plus, qu'elle soit active dans les scènes et qu'elle ne soit pas seulement du "décor".

Donc, la genèse du film c'est le thème de l'ambition dévorante, du provincial qui arrive à Paris, de la femme forte qui va se révéler différente. Et le fil conducteur inconscient du film, c'est ce père qui est caché et qui va sauter à la figure de cette femme à la fin.

Et puis il y a plein de variantes, un peu comme il en existe en musique. On a du marivaudage, puis des scènes plus réalistes, puis des scènes plus comédie. Il y a aussi cet amour de l'édition et des livres qui permet au film de démultiplier les regards. Il y a un peu de thriller par moments. Différents prismes qui s'ajoutent. Et dans la musique aussi, on a procédé par strates. On a eu du mal à trouver un thème récurrent, puisque ce sont plutôt des musiques qui elles aussi ont la particularité d'avoir plusieurs couleurs, qui ne sont pas centrées sur une seule chose.

GD

Comment la rencontre entre vous deux s'est-elle déroulée ?

CC

Grâce aux nouvelles technologies du montage, on peut essayer plein de musiques très vite. Il suffit d'entendre une musique, on peut la tester le lendemain sur la table de montage. C'est beaucoup plus simple qu'avant où il fallait faire des copies. Depuis que je fais du cinéma, le son a vraiment évolué de manière incroyable.

Donc avec le monteur, on s'est amusé à tester plein de choses différentes. Comme piquer des musiques de Delerue et à les essayer sur le film. Par exemple, une musique qu'on aime bien, on peut à la limite l'essayer pour une projection, en se disant : "Tiens on pourrait peut-être se payer tel compositeur." On voit aussi qu'il y a des choses qui résistent, qui ne rentrent pas, qui ne s'intègrent pas. Du coup, la scène part complètement à côté, et ça donne un autre sens. En faisant ces essais successifs, on s'est aussi vraiment rendu compte des scènes où on avait besoin de musique, des scènes où elle nous paraissait vraiment essentielle, où elle amenait un point de vue, une résonance, un contre-point, et des séquences où tout d'un coup elle surlignait. Il y avait des moments où ça ne marchait pas. Ça, c'était jouissif et intéressant. Pouvoir d'un coup essayer plein de choses.

Ensuite c'est Simon Jacquet, le monteur du film, qui m'a parlé de Grégoire avec qui il avait travaillé au préalable. Qui lui-même avait travaillé sur le film d'Eric Caravaca que j'avais vu, et où je trouvais que la musique était bien, même s'il y en avait un peu trop. J'avais aussi beaucoup apprécié la musique composée par Grégoire pour *Rois & Reine* de Desplechin. Grégoire nous a donc donné des musiques qu'il avait écrites ou utilisées. On avait ainsi une base de données musicales de ses propres musiques à lui, qu'on a essayées. J'ai vu que souvent, avec la tonalité dans laquelle il avait déjà travaillé, beaucoup de choses fonctionnaient dans l'esprit que je cherchais et se rapportaient au thème de la littérature. Certaines des musiques qu'on avait choisies ont disparu, certaines choses qu'on avait essayées avec d'autres compositeurs sont apparues moins convaincantes. Et finalement, c'est Grégoire Hetzel qui a gagné nos faveurs.

Ensuite on s'est rencontré, on a vu le film, on en a parlé, il a fait des maquettes. Il est arrivé au cours du montage - et non pas à la toute fin - ce qui a permis une collaboration assez précise et étroite.

GD

Justement, Grégoire Hetzel, quelle a été votre impression, votre ressenti, lorsque vous avez découvert ces premières images du film ?

GH

J'ai découvert le film en cours de montage, donc j'ai même vu l'évolution de la narration. C'est bien, car la musique s'est imprégnée de toutes ces transformations et ça nous a laissé le temps de choisir des thèmes en amont et de ne pas forcément procéder de manière chronologique. De pouvoir revenir en arrière. Parfois, j'ai composé des thèmes pour la fin que j'ai pu décliner au début du film. De telle manière qu'il y ait une cohérence tout au long du film.

Cela n'est pas souvent possible. Souvent, on arrive un mois avant le mixage. On n'a donc pas du tout le temps de bien élaborer les choses, d'avoir le recul nécessaire. Là, c'était vraiment du bonheur. Mais aussi beaucoup de travail. J'ai pu faire des maquettes sur les différents montages, ajuster les musiques aux scènes comme des habits sur mesure. Parce qu'on peut aujourd'hui composer des maquettes très élaborées, avec des logiciels d'orchestre, à l'image près. Le résultat final est donc fidèle à l'élaboration, en mille fois mieux évidemment, parce que joué par de vrais musiciens...

CC

Grâce à la manipulation extrêmement précise des logiciels, on peut diriger même si on ne connaît pas la musique. On peut tout à coup dire au musicien : "Là je voudrais que les cordes soient plus suspendues, là qu'il y ait l'entrée d'un autre instrument. Quel instrument tu pourrais me trouver pour accentuer quelque chose à ce moment-là, juste quand elle tourne le visage ?". On peut vraiment travailler d'une manière très détaillée.

GH

Remarque, cela se faisait aussi autrefois. J'ai vu les carnets de travail de Bernard Hermann sur les films d'Hitchcock. Il avait le découpage des séquences à "musiquer", au dixième de seconde, événement par événement.

Comme la musique est un art mathématique, un art du temps qu'on divise en mesures, en valeurs rythmiques, dans un certain tempo, etc... Hermann pouvait tout à fait calquer sa musique sur les événements sans avoir les images sous les yeux. Il devait voir le film une ou deux fois en projection, puis il écrivait sa musique en se référant aux successifs événements dramatiques, reportés sur sa partition. A telle mesure, il tire le rideau, à telle autre il donne son coup de couteau...

Finalement ça revient au même, sauf que nous avons les images à disposition. C'est surtout pour le réalisateur que c'est bien... Les réalisateurs ont souvent du mal à imaginer, à entendre le rendu orchestral à partir du seul piano. Et là, ils ont déjà, avant l'enregistrement, l'orchestration sur les images. Mais il est vrai aussi que si tu avais un peu peur de la musique, c'est parce que tu avais eu une mauvaise expérience sur l'un de tes films.

CC

Oui. En travaillant comme ça on s'est aussi rendu compte à quel point on peut se faire emporter par la musique. Il y a eu plusieurs étapes dans la musique. On a enregistré une grande partie à Sofia, en Bulgarie, avec l'orchestre de Sofia. A ce moment-là, quand on est devant un orchestre, on voit bien comment la musique devient extrêmement flatteuse et comment on peut se laisser déborder.

Il faut sans cesse rester vigilant. Finalement j'ai découvert que l'orchestre aussi était très malléable, il a aussi participé.

GH

Il faut dire que les musiciens avaient d'abord tendance à jouer «slave », d'une façon très romantique, avec beaucoup de vibrato...

CC

Il y avait quelque chose qui pourrait se comparer à la direction d'acteurs quand on dirigeait l'orchestre. Une façon de leur dire : "Ne jouez pas toute l'émotion, elle passe aussi par les acteurs, par les images". Il y a une balance à trouver, et ça c'était intéressant. J'ai l'impression aussi que c'était une des premières fois où je palpais le rapport, le dosage entre ce qu'un orchestre pouvait amener et ce que l'on voulait. C'est vrai qu'en même temps, il fallait avoir la tête froide pour ne pas se laisser partir avec eux.

GD

Et puis il y a toujours le risque d'une image qui est signifiante et d'une musique qui est signifiante. Plusieurs musiques différentes sur une même image vont pousser le film dans des directions parfois totalement opposées. Il y a donc pour le compositeur et le réalisateur, cette angoisse de la partition blanche : savoir quel parti pris l'on va suivre pour servir le film ?

CC

Oui. Je reprends cet exemple de l'orchestre. A Sofia on a enregistré principalement les cordes et ensuite, on ajoutait parfois d'autres instruments. Alors qu'on était un petit film. Je parle comme si on était un film énorme, alors qu'on a vraiment fait ça avec les moyens du bord, même si on a réussi à se payer cet orchestre.

Ensuite, il y a plusieurs prises de la même séquence. Et au montage on recoupe. C'est à dire que parfois on prenait le début d'une prise de l'orchestre, au milieu on prenait la troisième, à la fin la quatrième, sous les indications de Grégoire, du monteur son, du monteur, de moi-même. Je me souviens qu'on a passé une nuit entière là dessus, parce que le temps était un peu compté, on n'était pas toujours d'accord...

Mais à ce moment-là, on a l'oreille hyper-aiguïlée. Le monteur son dit : "Là je trouve que telle note est mal jouée ou tel instrument est moins bon. Là il y a une fausse note". C'est comme si on avait fait un gâteau, on a l'impression qu'il va sortir du four et au contraire on retrouve là les ingrédients et il faut tout remonter.

A chaque fois, dans la musique, il y a ce travail de montage. Ensuite il faut intégrer la musique dans le film, dans le mixage, avec les sons, les voix. Et c'est vrai qu'à chaque étape, il y a un travail extrêmement minutieux à accomplir et qui s'accomplit.

GD

Vous avez parlé d'intégrer la musique dans le film, on pourrait commencer par un premier extrait, la présentation du "personnage de musique" de Judith. Je précise que cette musique est une musique d'emprunt et n'a donc pas été composée par Grégoire Hetzel.

GH

Oui. Au début du film il y a deux musiques. La musique de l'héroïne, Judith, une chanson de soul, chantée par Aretha Franklin, qui caractérise vraiment le personnage : une femme de pouvoir, très à l'aise dans l'agitation parisienne, qui semble presque danser sur les pavés de Saint-Germain... Puis, Julien, lui, a un thème orchestral plus romanesque : la musique le caractérise moins qu'elle accompagne sa psychologie, son évolution, intérieure et sociale...

CC

Pour lui, il y a une première note quand il a le rendez-vous à Paris. Il y a cette petite virgule musicale qui est déjà le thème de l'ambition. Sur le début du film, il y a eu des montages assez différents, les débuts de films sont toujours assez compliqués, on a cherché. A un moment on commençait par lui. Il y avait des plans de la ville et on commençait par une musique beaucoup plus mélancolique. Et finalement on a abandonné cette idée pour entrer dans quelque chose de plus dynamique, lui, la musique du bar et quelque chose de plus soutenu. Et ensuite on est passé à elle.

Extrait / Présentation de Judith.

GH

C'est là l'exemple d'une musique qui n'est pas décorative, mais qui présente des personnages. Il s'agit pour Judith d'une chanson qui n'a pas été composée pour le film mais qui devient, par son utilisation, signifiante, comme on dit.

Une question dans le public :

Cette musique, c'est la pulsation du stress ?

GH

Oui. C'est une gagnante, une "wineuse". Alors que pour lui, il y a juste une virgule musicale, en forme d'élan avorté. Je n'étais pas trop d'accord avec cette idée, je n'aime pas trop les « virgules » - mais Catherine voulait ça pour créer le doute. Pour qu'on sente chez le jeune homme la naissance d'une ambition, mais aussi une certaine mélancolie de province.

CC

On a hésité longtemps, mais je trouve qu'on sent bien l'opposition des deux.

GH

Oui, mais je pense que ç'aurait dû être plus long. Là, ça fait une espèce de petite chose un peu bizarre.

GD

Ce qui est intéressant dans cet extrait, c'est qu'il y a la confrontation entre cette "virgule musicale" dédiée au personnage de Julien, qui fait entendre le doute, le personnage un peu idéal, romantique, proche d'Antoine Doinel, et de l'autre côté dans un montage

très brut, ce premier plan de Paris qui vit, qui pulse, avec la musique soul qui souligne cet aspect jungle, un peu sauvage, pour le personnage de Judith.

GH

On pourrait regarder le deuxième extrait qui est justement la personnalisation musicale de Julien. Quand il découvre la boîte...

CC

Quand il découvre la boîte, c'est plutôt l'intrigue qui prend le pas. Ce n'est pas lui. C'est plus le suspens de ce qu'il y a dans cette boîte. C'est plus le mystère. Et le thème de l'ambition reprend au moment des photocopies.

GH

Oui, c'est vrai, tu as raison.

GD

Peut-être juste une question en préalable. Nous avons parlé de cette identification des personnages entre votre partition pour le personnage de Julien et la musique soul pour Judith. Il y a aussi un troisième personnage, le père de Judith, révolutionnaire mort au Guatemala dont le thème musical est basé sur les chansons latinos qui viennent du passé.

Quel était pour vous le challenge, Grégoire, en tant que compositeur, à vous imbriquer pleinement dans ce tissu musical très codifié, tout en créant une harmonie et une cohérence entre ces différents styles et propositions musicales ?



GH

En fait, c'était assez simple et naturel, parce que ce sont des musiques très différentes, caractéristiques : la musique latino liée à ce révolutionnaire voyageur, ce personnage du roman de Julien, la musique soul de la « wineuse », et la mienne, liée d'abord à Julien et qui va ensuite contaminer le personnage de Judith. Qui va faire entrer chez elle le doute et le sentiment. On va découvrir une femme qui devient beaucoup plus fragile. Contaminée par la musique de Julien.

Je n'avais pas de problème parce que c'est la musique du film. Elle s'y imbrique d'elle-même, crée de l'homogénéité au sein de la diversité des autres musiques.

CC

Elle est romanesque.

GH

Elle est romanesque. Elle est comme un autre personnage. Comme un personnage sans visage qui vient contaminer les consciences et les inconscients. Et qui vient

manipuler un peu le spectateur.

GD

Nous allons voir au fur et à mesure des extraits que nous diffuserons, l'évolution de cette partition musicale de l'idéalisme vers l'ambition.

GH

Et finalement, de l'ambition vers l'idéalisme. Surtout, cette partition musicale commence de manière très ténue avec le quatuor à cordes, et s'achève avec un orchestre et même sur la fin, des chœurs. Nous avons créé une évolution, un crescendo, vers un certain romantisme.

Extrait / Julien découvre le contenu de la boîte.

GH

Ce que j'aime beaucoup dans ce passage, c'est qu'il y a trois éléments très précis : le mystère - il fouille dans les affaires de la jeune femme qu'il vient de séduire et découvre la boîte -, son ambition - soulignée par une musique assez enlevée sur laquelle il décide de venir à Paris -, et enfin la brutalité du silence sur la vulgarité de l'amant de Judith Zahn, joué par Jacques Weber. J'aime ce contraste entre les trois choses.

CC

On retrouve le contraste de la séquence précédente. D'un côté la mélancolie du jeune provincial qui rêve, de l'autre l'ambition qui ronge. Sur la séquence de la boîte, au départ on avait mis un quatuor de Philip Glass que je trouvais splendide, et dont j'ai eu beaucoup de mal à oublier l'effet qu'il provoquait chez moi. A chaque fois que Grégoire arrivait et me proposait des choses, je trouvais toujours que ce n'était pas ça. Je voulais absolument arriver à retrouver ce côté mystérieux, extrêmement délicat, sensible. Il fallait que la musique soit là, qu'on l'entende à peine, et en même temps qu'elle amène la nuit, l'étrangeté et le vol aussi.

GH

Je me souviens que Catherine s'était focalisée sur des petites choses musicales. Par exemple, à un moment il y a une musique qui passe dans les aigus juste sur le regard de Julien. Elle y tenait absolument alors que ce sont des détails.

CC

Et sur chaque proposition je disais non. Car je voulais retrouver exactement le ressenti premier. Ce sont des sensations.

GH

A un moment tu voulais un petit accent malhérien sur elle, quand on la retrouve seule, juste une inflexion... Ce qui n'est pas toujours facile à trouver dans la collaboration, ce sont des détails comme ça, s'entendre sur les mêmes choses. Souvent, c'est un peu bizarre parce que le compositeur ne comprend pas pourquoi le réalisateur se focalise sur un détail qui lui paraît si infime. C'est aussi parce vous vous attachez aux musiques posées en maquettes...

CC

Il y a la deuxième musique - quand il part au petit matin - qui a ce rythme un peu endiablé. Nous l'avons utilisée pour relier plusieurs séquences qu'on a montées et remontées de manières très différentes. Parfois il y avait des longueurs, puis ça bougeait. Par exemple lorsqu'il cherche un appartement, il y a eu des montages différents. A chaque fois, Grégoire était obligé de se ré-adapter. On a essayé plusieurs choses différentes et on a mis beaucoup de temps à trouver exactement la bonne tonalité. Pour la musique sur ce film, on a vraiment cherché, un peu comme quand on travaille sur un scénario : on revient sur une scène, on se dit que l'écriture ne va pas, qu'il manque quelque chose... Mais on est sans cesse dans un processus pour réduire, pour aller à l'essentiel.

GH

Ce qui est étrange, c'est que parfois on crée une musique qui n'est pas celle qu'on aurait attendue pour certaines scènes. Je pense à la scène de dispute qui est extrêmement violente et où la musique dit presque l'inverse de ce qui se passe sur l'écran. C'est-à-dire qu'on ne crée pas forcément une musique de dispute quand il y a une dispute ; là au contraire on a choisi une musique hyper romantique avec une valse lente alors qu'ils s'insultent. Du coup l'effet est beaucoup plus fort que si on avait mis une musique qui mimait l'action d'une dispute. La musique reflète alors un sentiment plus intérieur.

CC

Oui parce que c'est son sentiment à elle, enfin à eux deux. C'est le déchirement. C'est bien plus que ce qui ne se dit.

GH

Alors que ce qu'on vient d'écouter comme extrait est plus évident. Même si ce n'est pas redondant, cela exprime vraiment le mystère de la boîte, la peur qu'il a d'être découvert. Quelque chose de très tendu avec un peu de suspens.

GD

Cette séquence est aussi un premier palier pour chacun des personnages. Une transition. Le personnage joué par Eric Caravaca prend une décision. Et pour le personnage de Judith, il y a déjà un changement, puisque dans une séquence précédente elle dit qu'elle ne peut pas dormir avec quelqu'un dans son lit... Là, elle franchit une étape, elle se dévoile un petit peu, c'est elle qui vient le retrouver sur le canapé. Cette musique en contrastes marque aussi une transition pour chacun des personnages ?

GH

D'où la petite inflexion mélodique malhérienne que Catherine voulait tant. Au moment où la caméra est sur elle, juste avant qu'elle ne vienne lui demander de dormir avec lui alors qu'elle l'a jeté de son lit quelques secondes avant. On utilise la musique pour faire passer ces subtilités de sentiment. Il y a un roman de Mishima qui s'appelle *La musique* et qui ne parle que d'amour.

Une question dans le public :

Et pour Philip Glass qui a proposé cette musique ?

GH

Je connais très bien la musique de Philip Glass, que j'aime beaucoup, surtout les quatuors et les opéras. Mais ce n'est pas moi qui l'ai suggéré...

CC

Moi je connaissais sa musique, mais c'est Simon Jacquet, le monteur qui a eu l'idée de choisir exactement cet extrait.

GH

J'avais travaillé avec le même monteur un an auparavant sur le film d'Eric Caravaca et il avait déjà essayé de mettre du Philip Glass. Il faut dire que Philip Glass et Arvo Pärt sont les deux compositeurs qui reviennent perpétuellement sur les maquettes des premiers montages ! Je ne sais pas pourquoi, les monteurs doivent se refiler les disques entre eux... Ce n'est pas très original, il faut arrêter ça... L'interdire ! Mais ça marche toujours très bien parce que c'est une musique paradoxalement lyrique et neutre, qui, par la simplicité de ses longues plages harmoniques, ne fait qu'anoblir l'image et les affects, comme un caméléon, qui s'imprègne et se colore de l'élément environnant.

GD

Grégoire, vous êtes compositeur mais vous êtes également auteur. Vous avez écrit un roman qui s'appelle *Le Vert Paradis*...

GH

Auteur c'est un bien grand mot. J'ai écrit un roman. Comme le personnage à la fin du film !

GD

Est-ce que le fait d'avoir cette double casquette de compositeur, d'auteur vous a influencé dans votre implication dans le projet ou plus simplement dans votre empathie vis-à-vis du personnage de Julien ?

GH

Non, c'est plutôt l'inverse, le personnage s'est inspiré de moi ! Je plaisante à peine ! Je suis devenu ami avec Eric Caravaca alors que nous travaillions sur la musique de son premier film comme réalisateur, *Le Passager*. Et il commençait alors à travailler sur son rôle des *Ambitieux*. Il me disait : « Je t'observe, je t'observe, je vais m'inspirer de toi ! »

CC

Il disait : "Je connais un type très ambitieux, je m'inspire de lui, il est prêt à tout pour réussir...".

GH

C'est ça... En fait, je ne pense pas qu'il y ait de lien entre les deux. Et dans ma vie, concrètement, les deux sont complètement séparés. Je ne vois pas de lien. Ce sont deux mondes différents. Je n'arrive d'ailleurs pas à écrire les périodes où je compose, et je n'ai pas n'arrêté de composer depuis la fin de mon premier roman. En tout cas, s'il faut trouver un lien, je peux dire, oui, que j'ai aimé travailler ce film très romanesque, non seulement parce qu'il parle de deux écrivains – le père de Judith et Julien – mais aussi parce que le sujet est lui-même très balzacien. C'est rare de pouvoir faire de la musique sur un roman de Balzac... Peut-être aussi que le fait d'être souvent dans des questions littéraires me donne de la légèreté vis-à-vis de la musique. Certains musiciens peuvent être enfermés dans leur monde strictement musical, être un peu autiste, peu en rapport avec les autres univers – surtout les compositeurs de musique dite « contemporaine » - parce qu'un compositeur de cinéma doit évidemment être particulièrement ouvert, à l'écoute de l'univers du réalisateur.

CC

Ce qui est vrai aussi c'est qu'avec Grégoire, on peut parler sans tabou des maquettes qu'on met, de Philip Glass, etc...

Alors que beaucoup de musiciens se vexent si on leur dit qu'on a pris cette maquette là et qu'on aimerait que ce soit dans cet esprit là. Leur ego le supporte mal... On a travaillé dans un esprit extrêmement joyeux et surprenant.

GH

Le fait d'écrire me donne un détachement, une distance, et du coup je ne suis pas dans l'esprit de sérieux quand je compose – même si je fais ça très sérieusement !

CC

Ce que je demande, c'est d'être dans le travail, dans cette distance nécessaire, dans le fait qu'on sait bien que construire quelque chose c'est aussi utiliser des références, penser à des films qu'on a vus.

Cela n'en est pas moins une œuvre personnelle. Même si on a des influences, même si on travaille d'après une maquette qu'on a un peu dans l'oreille, ensuite on s'en éloigne, on recrée autre chose.

Extrait / Julien écrit.

GH

Là on voit vraiment l'écriture, le travail artisanal de Julien.

CC

Oui et puis on a repris le thème de la boîte.

GH

Oui c'est le même thème, en plus grave.

CC

On a repris ce thème puisque c'est là-dessus qu'il travaille, ce sont les éléments qu'il a volés dans la boîte sur lesquels il écrit. Et en même temps on entend aussi dans la musique le thème déjà utilisé de l'ambition.

GH

Oui c'est une rencontre de ces deux thèmes entendus précédemment.

CC

Pendant tout ce travail là, même si c'est un travail acharné, on a le sentiment du vol. On essaye à la fois de montrer que du temps passe et de faire sentir ce vol, cette tension ; la rapidité, et l'urgence de la situation pour lui.

GH

On entend des choses très précises au niveau du son. Quand la caméra s'approche de lui, il y a un grand crescendo. A la fin, la musique s'épuise parce qu'il a passé la nuit à écrire.

CC

Il fallait que la musique soit ce qu'était avant un zoom au cinéma. C'est à dire qu'elle accentue le mouvement de la caméra.

GH

De même lorsque les feuilles photocopiées glissent, le thème se met à glisser. Ce sont de petites choses, mais on a fait un travail très précis. On s'est amusé.

GD

Il y a aussi le caractère circulaire de l'écriture qui rajoute au côté focalisant, obsessionnel du processus de création. La musique s'arrête sur un coup de fil qui va être l'appel du réel, le retour du réel, le personnage de Judith Zahn.

CC

Qui est aussi dans la censure et la castration ! Elle est très sèche, très directive.

Une question dans le public

Je voulais savoir si le compositeur participait au mixage final du film ? Pour les bruits de la photocopieuse, tout le travail de son sur l'ordinateur, est-ce que ça influe à posteriori dans l'écriture sonore ?

GH

En fait quand je travaille, j'ai déjà le son brut. Ce n'est pas mixé mais j'ai les éléments bruts, les ambiances.

CC

Ensuite c'est vrai qu'au mixage on affine, on ajoute parfois des sons.

Une question dans le public

Mais dans le travail de composition vous tenez compte des autres sons ?

GH

Oui bien sûr. La musique s'intègre dans le son. Par exemple, là ce sont des scènes d'intérieur, dans des appartements, c'est pour ça qu'on a choisi le quatuor à cordes qui est une formation plus réduite, plus ténue, qui prend moins d'espace que la musique d'orchestre. C'est une attention à l'intériorité des personnages et des lieux.

CC

C'est vrai que c'est toujours un point extrêmement délicat. Souvent les musiciens livrent leur musique et ne viennent pas au mixage parce qu'ils ont l'impression qu'au mixage on leur arrache leur musique à cause des sons nouveaux qui arrivent. Et parce que la musique n'est pas écoutée de la même façon, au même niveau sonore.

Quand on compose la musique, c'est la musique qui est la plus importante, mais quand on est au mixage, c'est de nouveau le film qui est au centre. On a envie d'entendre davantage ceci ou cela. Je me souviens que je voulais que le bruit de la photocopieuse s'intègre vraiment dans la musique. Les sons doivent faire partie de la musique, quitte à la broyer, la salir, l'abîmer. C'est important.

Donc on réfléchit à ça, on passe beaucoup de temps au mixage à égaliser, à changer, à trouver le juste équilibre. Mais souvent le musicien ne vient pas parce qu'il est effrayé, traumatisé, et quand il vient, il a envie qu'on coupe les sons extérieurs et qu'on mette sa musique en avant ! Grégoire est venu plusieurs fois et il y avait une confiance absolue.

GH

Moi j'adore le mixage. Et j'aime qu'on pourrisse ma musique !... C'est alors une autre musique. Celle du film.

CC

Je pense que sur ce film en général et sur tout ce qui a été le montage et le montage son en particulier, le travail a été fait dans une ambiance de compréhension. Il n'y avait pas le monteur son qui voulait qu'on pousse le son et le musicien qui voulait qu'on pousse sa musique. On a tous essayé de voir ce qui amenait le mieux les scènes, ce qui était le plus propice. Parfois on avait des partis pris différents, parfois on n'était pas d'accord, on cherchait et puis tout à coup il y a le moment où c'est juste, où ça fonctionne.

GH

Par exemple il y a un moment où je détestais les sons qui avaient été mis. C'est la scène où ils s'envoient des mails, le bip quand on reçoit un mail.

J'avais fait la musique en rapport avec le son, le son s'intégrait très bien à la musique et tout d'un coup au moment du mixage les sons avaient été modifiés, ça n'allait plus, c'était horrible. Je sais pas si c'est parce que je m'étais habitué, mais je leur ai demandé de rechanger.

GD

Une des caractéristiques du cinéma français, qui est un peu pénalisante pour les compositeurs, c'est qu'il y a une approche très cartésienne du son. A savoir que le son est fait pour être entendu, contrairement parfois à la musique. Dans cette séquence, la photocopieuse est signifiante, elle est un personnage, elle a son importance dans l'intrigue.

Mais dans de nombreux films vous pouvez avoir des séquences où l'arrière plan qui n'est qu'un décor domine au niveau sonore : on va privilégier le son de la voiture qui crisse ou du camion qui passe, au détriment de la partition originale par souci de lisibilité et de clarté. Comment expliquez-vous ce phénomène, cette habitude, cette peur de la musique ?

CC

C'est à dire qu'il ne faut pas que la musique "dé-réalise" le film. Dans un film, on a besoin de ce sentiment de toujours suivre le récit et d'être toujours dans la palpitation des acteurs. Cela nous est arrivé plusieurs fois d'ajouter des choses qu'on entendait à peine et qu'on a parfois fait refaire en studio. Ce sont des respirations d'acteurs, des mouvements de bouche, des choses presque inaudibles mais qui ramènent au sentiment d'être proches.

Si la musique prend trop le pas sur la réalité, on est dans une espèce de clip et on n'est plus que dans de la musique et on perd la sensation du récit.

GH

En même temps c'est une spécificité du cinéma français. Il est très réaliste.

CC

Oui. Ensuite ce sont des questions de goût. Quand la musique est vraiment au centre du film ça peut fonctionner. Mais quand on sent la plage musicale, on part ailleurs, et puis on revient...

GH

Ça peut aussi être très beau quand le son se retire tout d'un coup et que la musique prend la place.

CC

Sur notre film je trouve qu'il y a tout le temps cette bagarre et en même temps ce côté où ça marche ensemble main dans la main.

GH

La musique et le son fonctionnent de pair. C'est du donnant-donnant. J'aime justement beaucoup la scène de la photocopieuse, je ne me sens pas du tout gêné. Je trouve que c'est vraiment très bien, à la fois un peu rêche et lyrique.

CC

En même temps dans l'écriture on sent bien que c'est vraiment une plage musicale. Il y a tout un moment qui est lié à la musique.

GD

On va passer à l'extrait suivant : la valse. Julien a décidé d'écrire un roman sur le secret que contenait cette boîte qui n'est autre que la vie du père de Judith. Alors même que Judith n'a pas encore ouvert la boîte. Donc c'est un viol de passé, et là il lui donne le livre terminé. Il espère qu'elle va l'aimer et l'éditer, mais ça ne se passe pas comme il l'imaginait : elle se sent bafouée.

Extrait / Judith et Julien se disputent.

CC

Là commence l'orchestre, l'explosion de l'orchestre.

GH

C'est un exemple où la musique fait l'inverse de ce qui se passe. Elle est très romantique, elle dit plutôt "je t'aime" au lieu de dire "je te hais".

Une question dans le public

En même temps j'ai l'impression que cette musique sert de transition. Le thème que vous avez choisi pour cette dispute annonce ce qui va suivre. Cela reste dans la même tonalité.

GH

Oui absolument. C'est un thème qu'on va retrouver plus tard et jusqu'à la fin.

CC

Je trouve que c'est vraiment le thème du film. Jusqu'à présent il y a eu le thème de l'ambition, de l'écriture et là il y a le drame. C'est la musique du film. C'est le moment où le drame se noue, la musique est enflée à son maximum, au maximum de l'expression, du romanesque, du lyrisme. C'est le nœud.

Une question dans le public

Je trouve que la musique n'est pas antagoniste avec la scène. Ce qui est incroyable c'est qu'elle anticipe complètement le film.

Pour moi cette scène avec une syncope hystérique, c'est la naissance de l'amour. Contrairement à ce qui a été dit tout à l'heure, Judith sait exactement ce qu'il y a dans cette boîte. Elle ne sait pas de quoi c'est composé, mais elle sait que c'est l'histoire de ce père.

Donc cette scène, c'est le départ de l'histoire d'amour, ça annonce le changement de leurs rapports, de leur relation. C'est pour cela que cette musique est extrêmement intéressante sur le moment, parce qu'elle anticipe inconsciemment, elle préfigure cette véritable histoire d'amour qui va démarrer là.

CC

C'est vrai qu'elle sait inconsciemment ce qu'il y a dans cette boîte. Et elle sait qu'elle ne veut pas l'ouvrir et tout d'un coup elle le prend tellement dans la gueule qu'il y a cette chose qui est insupportable quand lui s'en va.

Une question dans le public

C'est l'histoire d'une fuite annoncée, de la sienne par rapport au contenu de la boîte, de lui qui s'en va... C'est ça qui est insupportable. Pour sortir de cette impossibilité, elle ne peut qu'entrer effectivement dans cette histoire d'amour.

La musique à ce moment là est romanesque et anticipe cette histoire d'amour. C'est presque une musique de l'inconscient.

CC

Oui ensuite c'est la bagarre pour empêcher l'inconscient de sortir, c'est la lutte, la vengeance qui va s'intégrer dans la musique jusqu'au moment où ça se résout.

GD

Symboliquement entre l'ouverture de la boîte et leurs sentiments respectifs, c'est un peu un verrou qui saute à travers la musique. Cela permet encore une fois la transition.

Une question dans le public

C'est passionnant de dire que la musique dans un film c'est l'inconscient. Mais en tant que créateurs, vous êtes obligés d'être au courant de l'inconscient des personnages ?

CC

Le film a un discours conscient, une espèce de comédie romantique qui se joue.

Et puis ce qui tourne autour de la boîte, c'est l'inconscient du film : l'histoire du père, ces choses sous-jacentes qui restent pour elle un interdit jusqu'au moment où elle ouvre la boîte et où tout ressort. Il y a tout au long du film ce deuxième degré. On ne sait pas ce qu'il y a dans cette boîte, on imagine et c'est ce qui crée le suspens du livre et de l'histoire d'amour. Ces deux niveaux sont toujours en train de co-exister, et la musique les aide à co-exister.

Extrait / La librairie.

GD

Julien a donc publié son premier roman contre vents et marées, et surtout contre l'interdiction de Judith. Après de multiples péripéties, elle réussit à le détruire moralement et à le faire revenir dans sa province complètement dégoutté.

Quelques mois plus tard, il a récupéré sa petite librairie où il n'est plus qu'un employé... Elle entre dans la librairie.

CC

La musique et la scène fonctionnent très bien ensemble, elles se dramatisent l'une l'autre. La musique apporte vraiment une force à la scène.

GH

C'est un passage où on a choisi les aigus extrêmes pour que la musique soit suspendue, qu'elle ne dramatiser pas les choses, et que d'un point de vue sonore elle passe au-dessus des voix, qu'elle soit vraiment en contre-point. C'est une attention au son général et aux voix.

CC

Parce que c'est vrai que c'est un film qui est en même temps bavard, la musique et les voix doivent sans cesse co-exister.

Une question dans le public

Je voulais savoir si le choix à ce moment-là de cette mise à distance par la musique servait à adoucir ce moment pathologique de dénouement de la personnalité ?

CC

Je trouve que la musique à ce moment-là ramène du romanesque. On sait d'un coup qu'on va terminer dans une histoire d'amour entre eux. On n'est pas dans la recherche de sa propre vérité, mais plus dans une vérité du roman, du cinéma, lyrique et artistique plus que réaliste. D'où cette distance.

Une question dans le public

Le spectateur est mis à distance avec la musique. A partir de ce moment, c'est leur histoire à tous les deux.

CC

Peut-être.

GH

Là, on n'avait pas spécialement besoin de musique. Souvent d'ailleurs, on peut faire avec ou sans, c'est un choix. Ensuite c'est du dosage. Là, ce n'était pas spécialement nécessaire, mais ça ajoute un certain lyrisme, un certain souffle.

CC

Il faut aussi voir ça dans l'économie du film, dans l'équilibre. Il y a 25 minutes de musique dans le film, ce qui n'est pas énorme. Sur la fin, la musique arrive plus par plages, elle s'entend, mais elle est vraiment comme un contre-point.

GD

Le final du film que nous allons voir dans le dernier extrait est très intéressant musicalement parce que le film bascule dans totalement autre chose tout en gardant le même thème. Avec une sorte de translation thématique très audacieuse. Est-ce que vous pouvez nous parler plus précisément de cette séquence, de ce qui était prévu initialement ?

CC

Initialement j'avais tenté de mettre *Moon River*, une musique très séduisante, qui cajole très bien les films.

GH

En fait j'avais donné un arrangement de *Moon River* que j'avais fait pour *Rois et Reine*. Catherine et Simon l'ont essayé puis sont allés chercher l'original de Henry Mancini. Ils l'ont placé à la fin et ils voulaient l'acheter ! Mais je trouvais ça incohérent avec le film,

ça créait complètement autre chose, donc j'ai refusé et j'ai proposé de reprendre le thème de la valse et de le décliner avec la même évolution que dans *Breakfast at Tiffany's*. Ensuite on s'est posé la question des chœurs. A la fin de Mancini il y a des chœurs. Je trouvais que c'était impossible, trop kitsch, et en même temps ça fonctionnait.

Du coup la musique bascule et devient comme une fin de comédie sentimentale américaine. On commence avec Truffaut et on finit avec Blake Edwards.

GD

Et en même temps l'orchestration de la valse n'est pas loin de certaines orchestrations de films des années 60, des valse que pouvait faire Maurice Jarre pour les films de Georges Franju.

CC

On a ajouté énormément de choses pour cette musique finale. On a tout l'orchestre au maximum, - comme précédemment pour la valse et l'évanouissement - et on a ajouté plusieurs couches : les chœurs, la batterie, la guitare...

GH

C'est la technique de « l'over-dub ». On fait venir les musiciens les uns après les autres et on superpose les instruments.

L'évolution se fait de façon très précise, chaque plan a sa musique et en même temps c'est dans un grand élan.

Et pour l'anecdote, entre les deux jours d'enregistrement, à Sofia, j'ai composé le thème de la fin sur le piano de l'hôtel, la nuit.

CC

C'est à dire que quand on est arrivé à Sofia on n'avait pas la fin...

GH

Oui parce qu'elle voulait racheter les droits de *Moon river* ! On s'est engueulé sur la fin... On ne trouvait pas de solution... Et puis deux jours avant de partir à Sofia, la productrice vient à la maison écouter les maquettes et dit : « D'accord, il nous faut des chœurs pour la fin », alors que le budget était déjà serré....

CC

Donc on a signé les chœurs et à Sofia on a refait les boucles dans le bar de l'hôtel avec les putes et les maquereaux qui écoutaient. C'était assez drôle.

Extrait / La dernière séquence du film.

GH

Pour cette musique, je n'avais pas envie de mettre de chœurs, je trouvais ça très kitch, je n'avais pas envie de faire ça. Mais souvent, faire de la musique de film, c'est aussi se contraindre à faire des choses qu'on ne ferait pas naturellement.

CC

Tu avais peur du mauvais goût ?

GH

Oui c'est vrai, je trouvais que c'était de mauvais goût.

CC

Mais moi j'aime bien aller jusqu'au bout d'un truc extrêmement fleur bleue...

GH

Catherine voulait aller dans un lyrisme extrême, référencé, très comédie-sentimentale américaine... Assumer cette chose-là, que je trouvais trop second degré.

CC

Pour moi c'était très premier degré.

Une question dans le public

Est-ce que vous avez eu des contraintes économiques pour la musique ?

CC

Pour tout ! Au début, comme il y avait très peu d'argent pour faire ce film, j'ai vendu le film à la productrice en lui disant que je ne mettrais pas de musique. Et en me disant : "Il va bien falloir qu'on en mette mais comment faire ?". En fait quand elle a vu le premier montage elle a vraiment beaucoup aimé le film et elle m'a dit : "Catherine c'est impensable de ne pas mettre de musique !".

On a testé des petites choses, et de fil en aiguille on a réussi à avoir une enveloppe pour la musique. C'est ce que j'ai dit à Grégoire, c'est lui qui a profité de la générosité de la productrice alors que nous on s'est serré la ceinture tout le temps ! Mais l'enveloppe n'était pas énorme. On a eu une aide du CNC.

GH

Oui il y a eu une belle aide du CNC. Ce qui a coûté le plus cher, c'est Aretha Franklin : 30 000 euros ! Au contraire pour enregistrer à Sofia ça a coûté très peu cher. Le budget d'enregistrement était je crois de moins de 20 000 euros.

CC

C'est vrai qu'Aretha Franklin, ça a coûté très cher et ça a été compliqué. Il y a les droits musicaux, il y a les droits d'interprétation, mais il y avait les droits aussi de la chanson ! Et au dernier moment une autre boîte est arrivée, on n'arrivait plus à trouver les ayants-droits. Bref, on a mixé le film en ne sachant pas si on allait avoir les droits. C'était un cauchemar absolu.

Finalement, on nous a dit oui, alors qu'on essayait de trouver une option de secours qu'on ne trouvait pas. Tout ce que vous voyez au début du film est calé avec le timing de la musique ! Si on prenait une nouvelle musique, il aurait fallu remonter, c'était compliqué. Heureusement que ça s'est débloqué.

Une question dans le public

Le budget musique au final a coûté combien ?

GH

Il y a pas mal de musiques additionnelles donc je pense qu'on arrive à 70 000 euros. Ça fait aussi partie du travail du musicien de ne pas composer pour grand orchestre quand il n'y a pas trop de budget, de faire avec des contraintes. Sauf dans les films à gros budgets.

GD

Un dernier mot concernant le générique : les noms du monteur et du compositeur apparaissent en même temps. Vous avez déjà dit que Simon Jacquet avait été un intermédiaire. Or il arrive souvent sur les films que le réalisateur qui cherche un compositeur soit orienté par le monteur. Est-ce que ce sont des affinités électives comme dans le cinéma américain, où beaucoup de monteurs sont également compositeurs et inversement ?

GH

Souvent les monteurs ont une culture musicale parce que justement ils essaient des musiques au montage. Et le réalisateur n'est pas toujours là, parce qu'il y a tout un aspect fastidieux du montage, où il faut choisir les prises, essayer des choses...

CC

Enfin on est quand même là quand on choisit les prises !

GH

Oui, mais souvent le réalisateur veut garder un regard frais donc le monteur propose des choses, essaye pour lui des musiques, déblaye. Du coup les monteurs ont souvent toute une banque musicale dans leur ordinateur. Et puis ils ont aussi un sens rythmique du film. Je me trompe ?

CC

Cela dépend un peu des collaborateurs. Je sais que j'ai travaillé avec une monteuse pour qui c'était l'inverse. Elle me disait que la musique appartenait vraiment au réalisateur, dépendait de sa propre écriture, sa propre sensibilité. Il se trouve que là les propositions sont plus venues de Simon Jacquet.

Mais c'est aussi parce qu'on travaillait dans une bonne harmonie et que ses propositions allaient vraiment dans le sens qui me convenait.