



5^e
FESTIVAL
DU CINEMA
DE BRIVE

RENCONTRES DU MOYEN METRAGE
les actes des tables rondes 2008

S R F | Société des réalisateurs de films

table ronde dimanche 27 avril :
la musique au cinéma



L'entretien retranscrit dans ce document a eu lieu lors de la 2^{ème} édition du
Festival du Cinéma de Brive – Rencontres du moyen métrage
du 23 au 28 avril 2008

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

Dialogue sur la musique au cinéma :

Olivier Marguerit, guitariste et également clavier du groupe Syd Matters, autour du film *La Question humaine* de Nicolas Klotz et Elisabeth Perceval. Animé par Jacky Goldberg, journaliste au magazine Les Inrockuptibles

en partenariat avec  sacem 

Le travail effectué par Syd Matters sur *La Question humaine* est le fruit d'une véritable rencontre avec Nicolas Klotz et s'avère être une des bande originale de film les plus excitantes de l'année 2007.

En effet, on y retrouve l'univers mental de Syd Matters, ses plages mélancoliques, son lyrisme intime. Leur musique fait corps avec le film, le prolonge, telle une sorte de bruit du monde qui pénètre le film et élargit son espace. La bande son du film, minutieuse et riche se tresse entre les dialogues et les ambiances.

En liant New Order, Schubert et Syd Matters, Nicolas Klotz construit et arrange un continuum sonore, vivant, presque palpable au toucher qui nous enveloppe et nous accompagne longtemps après la projection.

C'est de cette création, de ce tissage, que nous tentons de nous approcher en compagnie d'Olivier Marguerit du groupe Syd Matters.

SYD MATTERS

Jonathan Morali alias Syd Matters est le premier gagnant en 2003 du concours CQFD organisé par Les Inrockuptibles qui a pour ambition de faire découvrir de nouveaux talents.

Le public les découvre avec *A Whisper & a Sigh* en 2003 qui connaîtra un joli succès public et critique. En 2005, sort *Someday We Will Foresee Obstacles* qui sera suivi d'une longue tournée en Europe et au-delà.

En 2007, ils composent la musique du film *La Question humaine* qui sera une expérience décisive pour la genèse du prochain album. Cette bande originale leur vaudra une nomination aux Victoires de la musique.

Le dernier album en date, *Ghost Days*, est sorti en janvier 2008.

Syd Matters est composé de Jonathan Morali (composition/lead vocals/guitar/keyboard), Rémi Alexandre (guitar/keyboard/back vocals), Olivier Marguerit aka Dirty Holy (guitar/keyboard/flute/back vocals), Jean-Yves Lozac'h (bass/keyboard), Clément Carle (drums/back vocals).

1^{er} extrait
Générique de début

Olivier Marguerit

On a composé cette bande originale au moment où l'on sortait d'un deuxième album. On était en tournée et on allait travailler sur le troisième album, mais on avait un peu de temps et ça nous a beaucoup intéressé d'essayer de travailler différemment, de tester de nouvelles choses, avec ce format de musique à l'image.

Jacky Goldberg

Vous connaissiez déjà le travail de Nicolas Klotz à l'époque ?

OM

Oui, on le connaissait un peu tous dans le groupe. Moi j'avais déjà fait une musique pour son film précédent, *La Blessure*. Mais on le connaissait surtout humainement. On avait l'habitude de le croiser assez régulièrement.

JG

La musique pour *La Blessure*, c'était toi en solo ? Ce n'était pas avec Syd Matters ?

OM

C'était Rémy, le guitariste de Syd Matters et moi. On avait travaillé sur quelques musiques. En fait on devait travailler sur des musiques de sa fille, Hélène Klotz, et c'est comme ça que Nicolas nous a commandé 2, 3 musiques.

JG

Le morceau que l'on vient d'écouter, *Like Horses*, me semble poser les choses directement avec les images. On voit des numéros qui se répètent, qui défilent, en travelling, sur un mur monotone, et d'emblée il y a cette idée de répétition. De

permanence. Qui est très forte dans le film. Ce morceau, vous l'avez composé à quel moment du travail avec Nicolas Klotz ?

OM

En fait, c'est le premier morceau qui a été retenu sur ce film. On a cherché pendant assez longtemps avec Syd Matters et Nicolas sur ce qu'on voulait faire et comment on voulait le faire. Nous, c'était la première fois que nous faisons une musique de film. Et c'était la première fois que nous faisons des choses qui n'étaient pas dans un format chanson : un format avec une structure pop, couplets-refrain. Même si finalement, on refuse un peu ces structures dans Syd Matters. Mais ne pas travailler sur une chose qui ait un début, une fin et qui va forcément quelque part ? On a mis beaucoup de temps avant de trouver quelle musique et comment la faire pour ce film.



On a commencé par se dire que la musique de film, c'était des thèmes. Des thèmes qui évoluent, que l'on retrouve, associer un thème et un personnage comme Michel Legrand, associer un son ou une structure mélodique à un personnage. On s'est dit qu'on allait partir là-dedans, mais assez rapidement on s'est rendu compte que ça ne marchait pas. Nicolas nous a dit que ce n'était pas exactement ça qu'il recherchait. Ce morceau, *Like Horses*, a été le premier pour lequel Nicolas nous a dit : "C'est ça, c'est ce son". C'était beaucoup une

question de son. Dans la musique de cinéma, on peut parler de composition, de structure, mais il y a aussi tout un travail sur l'identité sonore, sur ce que ça peut toucher. Comme la lumière dans le film. Nicolas nous a dit qu'il voulait ce son là. Il y a ce bruit de pas, enregistré en tapant sur la cuisse, comme une personne qui marche. Un peu en boucle. Et aussi le sifflement.

Un des principes qu'on s'était donné au moment d'enregistrer cette BO, c'était de travailler sur la boucle. On avait prévu des machines qui permettent d'enregistrer un bout de musique et de le répéter infiniment. Il y a donc ça dans ce morceau. Ces flûtes qui sont enregistrées comme une sorte de souffle, et puis ces bruits de tapement. C'est un morceau qui est à part dans la BO, puisque le reste de la BO, c'est de la musique improvisée sur les images. Là - avec un autre morceau - ce sont les seuls qui ont été enregistrés avec la technique qu'on appelle du "re-re". C'est-à-dire qu'on enregistre d'abord une guitare, puis une voix, puis une flûte.

JG

La méthode classique ?

OM

Oui, classique depuis l'apparition des enregistreurs multipistes. Les autres morceaux sont de la musique improvisée. Donc ce morceau est à part, c'est pour ça, je pense qu'il est au générique. C'est aussi le seul morceau chanté avec un texte écrit.

JG

Like Horses, tu sais pourquoi ce titre ?

OM

Non, les chevaux, c'est une des obsessions de Jonathan. Sur la pochette de notre dernier album, il y a un centaure.

JG

Est-ce que Nicolas Klotz vous a donné des mots précis pour définir ce son dont tu parles ?

OM

Non.

JG

C'était du tâtonnement ? Vous essayiez un truc et il vous disait : "C'est ce que je cherche" ? Il ne vous a pas donné d'indications avant ?

OM

Nicolas est assez instinctif. Même s'il a un rapport intellectuel à ce qu'il fait, il a surtout un rapport au corps et au moment. Il y a eu un gros travail avec Nicolas avant de se remettre à la composition de cette musique. C'était un peu compliqué pour nous parce que c'était la première fois qu'on faisait ce type de travail. Or Nicolas ne sait pas parler de musique de façon très claire pour nous. Comme un musicien, en disant par exemple : "Là je voudrais tel type de son, là il faudrait quelque chose de grave...". Il nous parlait de musique "souterraine", qui "se révèle", de trucs "anti-jour". On a mis beaucoup de temps à comprendre ce que ça pouvait être. Le travail avec lui, c'était de nous faire écouter beaucoup de musiques qu'il aime. Il nous disait : "Ce n'est absolument pas ça que je veux, mais c'est ça que j'aime bien" .

JG

Par exemple ?

OM

Beaucoup de Sonic Youth. Beaucoup de Mingus. Des musiques qui sont très vivantes. Je pense que Nicolas recherchait chez nous une musique de l'instant. Qu'on sente que ça s'est passé

à un moment. C'est ce qui a mal marché dans notre première façon de travailler. C'était beaucoup trop figé. Trop classique.

JG

Il recherche plutôt des ambiances ?

C'est vrai que quand on pense à Sonic Youth, notamment à la BO de *Demonlover* d'Olivier Assayas, ce sont des choses très déstructurées. Des musiques d'ambiance plus que des morceaux de pop.

OM

Il voulait du son plus que de la musique. Il voulait qu'on entende l'instrument jouer sur le moment. Quand on enregistre de la musique, il y a toujours des petits bruits parasites, comme des bruits de doigts sur la guitare. Ce sont des choses qu'on essaye de gommer en studio. Nous, Syd Matters, on n'essaye pas de les gommer, mais l'ensemble de la production moderne oui. Et il voulait absolument ça. Donc le souffle va là-dedans, entendre le souffle de la flûte. Il voulait que ce soit une musique très humaine.

*2^{ème} extrait
Rave party*

JG

Une scène très douce, mais sur un fond industriel. On voit ce mur gris qu'on voit aussi au début du film, qui obsède le film, des décors industriels gris, monotones. Puis une scène avec un service à thé en argenterie, quelque chose de très précieux, très bourgeois. Tous ces contrastes montrent bien la façon dont peut travailler Nicolas Klotz en terme d'image. Et puis sur le son, c'est pareil. La scène de rave party commence mise en musique par le groupe Los Chicros dont tu fais aussi partie ?

OM

Ça a été le seul morceau du film – ceux sur lesquels j'ai travaillé - où Nicolas savait exactement ce qu'il voulait. Il avait une idée très précise. Il voulait une scène de Rave party où il y aurait une musique répétitive, industrielle, assourdissante. Et mixer ça avec un texte de Sophocle - je crois. Mathieu et Philippe, les deux chanteurs des Chicros devaient réciter ce texte. Et l'actrice du film, Laetitia Spigarelli, devait chanter un aria par-dessus. Il voulait une sorte de bouillonnement de sons. C'était vraiment une commande et il a été très présent au moment de la composition. Il venait écouter dans le studio des Chicros. On a fait un morceau de 20 minutes et il a dû garder une dizaine de minutes. C'était un travail à part de celui de Syd Matters. Il recherchait autre chose à cet endroit-là dans son film. Une sorte de parenthèse étrange.

JG

On voit d'ailleurs bien le contraste entre la fin de la Rave party et la scène qui suit. Au petit matin, lorsque Nicolas Maury nettoie le corps de Mathieu Amalric. Là en terme de musique, c'est Syd Matters. C'est une musique assez enjouée, aérienne, différente de *Like Horses*. Et puis il y a ces battements, ces claquements de main qui dans le son industriel réintroduisent quelque chose d'humain. Ça fait penser au flamenco, que l'on voit à un autre moment du film. Est-ce que tu peux me parler de la façon dont vous avez composé ce morceau ?

OM

Ce morceau est symptomatique de notre BO. Pour le coup, c'est complètement improvisé. Pour l'enregistrement de cette BO, on s'est retrouvé tous ensemble, les cinq du groupe, dans un petit studio, une petite pièce avec plein d'instruments,

surtout des instruments qu'on ne maîtrisait pas, dont on ne savait pas jouer, et des micros un peu partout. La monteuse de Nicolas Klotz nous avait donné un pré montage du film, avec des extraits de 20 min. On se projetait les extraits et on enregistrait de la musique dessus. On a enregistré de la musique sur tout le film et pas loin d'une dizaine d'heures de musique. Avec beaucoup de trucs nuls et une petite heure intéressante.

JG

Pour finalement garder 40 minutes dans le film au total.

OM

Et c'est là que le travail avec Nicolas a été intéressant car, au final, c'est aussi lui qui a fait la musique. C'est lui qui a réécouté les dix heures - moi non - et a décidé de quels moments choisir.

JG

Il était présent durant l'enregistrement ?

OM

Le dernier jour oui.

JG

Sinon il vous laissait faire avec son film ?

OM

Oui. Il y a eu 3 jours d'enregistrement. Il est venu le dernier soir. Mais on savait à ce moment-là qu'on allait dans la bonne direction. Il y avait déjà eu le générique et un autre morceau du film qui s'appelle *Heartbeat detector*. Et on avait le son. On savait où on voulait aller. Avec justement tous ces bruits humains, de claquement de mains, de flûtes. Et le fait d'être ensemble dans cette pièce, d'improviser cette musique, pour lui c'était assez important dans le processus de création.

JG

C'est Nicolas qui vous les a demandés expressément ces bruits de main ou c'est une idée de vous ?

OM

Non, c'est nous. Il voulait quelque chose de très humain. Il y avait ce côté industriel dans le film et je crois que pour lui, il fallait que la musique soit du "sensible". Comme dans les scènes où l'on voit ces chanteurs de flamenco. À part la musique des Chicros, il voulait quelque chose où l'on sente la personne comme si elle était à côté de toi en train de jouer. Donc en allant au studio où l'on a enregistré la musique improvisée, on savait qu'il y aurait des choses à garder.

Une question dans le public :

Cette méthode de travail de se retrouver comme ça en studio, ce travail plutôt ludique, ce rapport à l'improvisation, c'est lui qui avait décidé ça ?

OM

Non, c'est nous qui avons décidé ça à un moment. En fait, on était obligés de fonctionner comme ça je crois. Le fait d'enregistrer de la musique en studio d'une manière classique fige beaucoup les choses. On ne peut alors avoir ce côté-là de réaction et de musique à cinq qui évolue tout le temps, qui interagit entre les musiciens et avec les images. Je crois que c'était le seul moyen de faire ce travail-là. On ne voulait surtout pas - et je pense qu'on en était incapable - faire une musique de type traditionnel. Une musique de cinéma où c'est minuté, où clairement il y a des indications, où il faut souligner des choses et mettre en valeur certaines émotions. On ne maîtrisait pas assez les codes de la musique de film. Et puis de toute façon, on ne voulait pas faire ça. Nous, les musiciens de Syd

Matters, on fait ça individuellement sur d'autres projets de films. Mais dans Syd Matters, on voulait faire quelque chose d'assez particulier. Nicolas, s'il nous a choisis, c'était aussi pour faire ce travail-là.

JG

Oui au vu de ses autres films, on voit que ça ne l'intéresse pas de faire des BO au sens classique du terme.

Globalement, il y a en fait assez peu de musique dans le film. Au début il y en a très peu, puis de plus en plus. La rave, c'est le moment où il commence à y en avoir de plus en plus. Ça correspond aux doutes du personnage, qui petit à petit se retrouve confronté à une réalité qui sape toutes ses valeurs. La musique intervient alors de plus en plus, comme une résurgence brutale, une ritournelle qui travaille.

La façon dont Nicolas a choisi tel ou tel morceau à tel moment parmi un flot énorme de musique ... Tu sais comment ça s'est passé ?

OM

Pas du tout. C'est son secret à lui. Je crois qu'il en a écouté une bonne partie avec sa monteuse. Il travaille beaucoup avec elle. Elle était venue aussi pendant l'enregistrement le dernier soir. Mais en fait je ne sais pas du tout comment il travaille. Avant d'écouter notre musique, je pense qu'il ne savait pas à quel moment de son film il voulait de la musique. Je n'ai pas beaucoup d'expérience en musique de film, mais j'ai l'impression que c'était un travail vraiment particulier. Il n'y avait pas de moments où il s'était dit : "Là je voudrais de la musique sur cette scène, là il va me falloir ça". Les scènes de musique qui étaient prévues sont des musiques qui sont in, où les personnages chantent dans le film. Il y a

2 moments de chant de fado. Et puis il y a l'orchestre à la fin du film. Sinon pour les autres musiques, il y avait un mot qui revenait très souvent quand on discutait ensemble avec Nicolas, c'était le mot contamination.



JG

C'est le mot clé du film.

OM

Oui, le truc un peu souterrain qui apparaît, et qui vient là sans qu'on le perçoive forcément. Et qui au fur et à mesure se retrouve dans notre vie. Je pense que son utilisation de la musique, il l'a appréhendée comme ça aussi.

JG

Oui parce que le film raconte la façon dont un traumatisme – en l'occurrence la solution finale - peut contaminer encore aujourd'hui le capitalisme et la façon dont fonctionnent les entreprises. C'est un film sur l'irradiation, qui ne cherche pas à démontrer une thèse. Mais qui essaye de dresser des parallèles – notamment entre la solution finale et le capitalisme - pour créer un trouble chez le spectateur. Et évidemment, la musique a été faite dans ce sens-là.

*3^{ème} extrait
Couple*

JG

Très rapidement, très fugitivement, un plan d'usine, de cheminée. Puis on passe

sur le perron de Mathieu Amalric et de sa femme. Dans cette scène, on voit comment peu à peu le personnage est contaminé, jusque dans son intimité qui est sapée par ce qu'il découvre sur l'entreprise. C'est un plan à la mise en scène très épurée, glaciale, fixe. Le plan ne bouge pas et les personnages sortent du cadre. La caméra ne les suit pas. Ils entrent à nouveau. Et puis il y a cette musique qui intervient comme un contrepoint. Comment avez-vous composé ce morceau ?

OM

Comme le morceau précédent. Cela fait partie des cessions d'improvisation. Il y a le motif de guitare qui est la reprise du générique. Là encore, ce sont les secrets de Nicolas. Je ne sais pas pourquoi il a choisi cette musique-là à ce moment-là. Je trouve que ça marche bien parce qu'on a l'impression qu'ils dansent sur la musique.

JG

Vous quand vous composiez ce morceau, ce n'était pas forcément pour cette image-là ?

OM

Non, je ne me souviens plus sur quelles images c'étaient... C'était sur des images du film... Quand on a fait la musique, il n'y avait aucune idée de "C'est pour maintenant". Et il n'y en avait pas non plus dans la tête de Nicolas. On ne savait pas à quel moment il allait mettre de la musique. L'idée était vraiment d'interagir ensemble. Que lui réagisse sur notre musique et que nous réagissions par rapport à ses images. Et que tout ça fasse quelque chose qui n'était pas maîtrisé et pensé à l'origine, mais qui marche.

JG

Là sur ces images, la musique ne vient

pas surligner l'image, mais au contraire elle apporte quelque chose de complètement différent. La scène est dramatique et la musique aérienne, cristalline, assez enjouée.

OM

Je crois qu'aucun de nous ne sait pourquoi. C'est vraiment Nicolas. Mais en revoyant maintenant, j'ai l'impression que sur ce moment-là les mouvements de Laetitia Spigarelli suivent les motifs du Glockenspiel comme une danse.

JG

Je me demandais ce que c'était que ce son ?

OM

C'est un Glockenspiel, une espèce de petit carillon.

Nicolas a une utilisation de la musique que l'on ne trouve jamais au cinéma. Et je crois qu'il essaye de fonctionner comme ça sur plein de choses. Avec les acteurs aussi. Il adapte son film aux personnes avec lesquelles il travaille. Le film, entre le moment où l'on a lu le scénario, le moment où il a été tourné et le moment où l'on a vu les premières images, il a changé du tout au tout.

JG

Il réécrit en permanence ?

OM

Oui, la première version du scénario était quasiment une enquête policière. Et, au final, il s'en est éloigné, il a étiré son film. Je sais qu'avec les acteurs, avec Mathieu Amalric en particulier, il a eu beaucoup de discussions. Beaucoup de choses sont apparues au fur et à mesure dans le film. Je me souviens qu'il nous avait parlé d'un article qu'il venait de lire sur un détecteur de battements de cœur, à la frontière

espagnole qui servait à débusquer les clandestins qui passaient dans des camions. Cette information – qu'il a apprise pendant le tournage - s'est retrouvée dans le film. Il réinvente son cinéma durant tout le processus de création. Ces heures de musique, il s'en est servi comme un matériau vivant.

4^{ème} extrait
Tour de magie

OM

Juste avant le tour de magie, c'est le premier moment du film où il y a du soleil. C'est aussi la première fois que l'on entend cette musique-là, ce morceau d'Ulysse Klotz. Du coup cette musique fonctionne complètement en contrepoint avec la nôtre. Tout en utilisant un son similaire, qui revient. Un son un peu aigu qui pourrait presque être des flûtes et des guitares un peu tapotées, comme on a fait. Si je me souviens bien, cette musique était vraiment prévue sur cette scène.

JG

Oui c'est encore plus évident que dans la séquence précédente puisque ce qui se passe à l'écran est extrêmement violent, une évacuation de sans-papiers. Et la musique, sans atténuer la violence de l'image la rend supportable et en souligne encore plus le caractère dégueulasse.

OM

On parle de contrepoint, là c'est simple. La scène juste avant, c'est le jour où Mathieu Amalric ne va pas travailler. Ils se retrouvent dans la rue, il fait beau. Il y a toujours une alternance de moments où l'on revient à quelque chose d'humain puis de moments où tout à coup, on replonge dans cette errance qui est le film. La musique marche très bien. J'aime l'idée

qu'à ce moment-là du film, c'est une sorte de parenthèse et c'est super qu'il ait mis un morceau d'un compositeur qui n'apparaît qu'une fois et avec ce son-là.

En tant que spectateur, la première fois que j'ai vu le film, j'ai trouvé que c'était le plus beau moment de progression musicale.

JG

Effectivement la musique est utilisée comme un liant entre deux scènes. C'est la même musique dans deux séquences différentes donc il y a ce tour de magie qui signifie bien que le système un peu magique du capitalisme aujourd'hui fait apparaître et disparaître des choses comme par enchantement.



Et puis la scène suivante, gros contraste avec les sans-papiers. On voit aussi comment on peut manipuler les chiffres. Faire des tours de magie comme ça et se retrouver avec 40 000 sans papiers expulsés, on ne sait pas exactement comment. C'est aussi une de mes scènes préférées.

Est-ce que des BO vous ont influencé pour la composition ?

OM

Assez peu. Pourtant on écoute pas mal de BO au sein de Syd Matters. On écoutait encore François de Roubaix, il y a 2 jours dans le camion. Je sais qu'une BO que j'aime beaucoup et qui m'a influencé sur ce travail-là c'était la BO des Tindersticks pour *Trouble Every Day* de Claire Denis. Pour moi c'est une des seules BO que je connaisse qui gère

aussi bien le silence. Et le temps. Au cinéma, il y a vraiment un travail sur le temps, qu'on retrouve assez peu en musique. Ou en tout cas assez différemment. Du coup le travail d'une bande originale demande beaucoup cette recherche. Le temps à étirer. Et comment faire venir les informations. Comment installer un climat, une couleur.

Je sais que Jonathan, le leader du groupe, aime beaucoup la BO de *Donnie Darko*, un film de Richard Kelly.

On aime aussi beaucoup la musique de film et notamment la musique très orchestrée des années 60/70. Michel Legrand, François de Roubaix. Ensuite, c'est quelque chose que techniquement on ne sait pas faire. Et puis on n'a pas les moyens d'avoir des orchestres... Donc il fallait qu'on aille vers quelque chose d'autre. On n'avait pas trop de références de travail similaire. Dans la manière de travailler c'est plus proche de *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle, avec Miles Davis qui enregistrait sur les images. Ou le cinéma muet, avec ces musiciens qui accompagnaient les séances en jouant du piano.

JG

Et refaire une BO, c'est une chose qui vous intéresserait ?

OM

On a eu des propositions. C'est une chose dans laquelle on ne veut pas s'enfermer du tout. Et c'est une chose qu'on fait nous individuellement en dehors du groupe.

JG

Des propositions de qui ?

OM

On a un peu évoqué Erick Zonca pour son dernier film, *Julia*. On était allé voir le

film... Mais c'était compliqué. Nous tous dans Syd Matters on a eu l'occasion de voir *La Question humaine* sans musique et *Julia* d'Erick Zonca sans musique. Et à chaque fois c'est la même réaction : voir un film et se dire qu'il n'a pas besoin de musique ! C'est très bizarre. Il n'y a que le réalisateur qui sait qu'il va falloir ça, qui comprend que ça va marcher. Pour le film d'Erick Zonca, ça marchait très très bien sans musique. Alors on ne voyait pas ce qu'on pouvait apporter. Si ce n'est faire de la caricature, trop souligner ce qu'il y avait déjà. Finalement ça ne s'est pas fait.

J'imagine que c'est quelque chose que l'on fera en groupe, mais surtout pour des rencontres. Nicolas Klotz était quelqu'un que l'on connaissait, ça venait d'une envie de sa part. Il faut que ça se passe comme ça. On ne fera jamais de musique de film à la commande. On nous a d'ailleurs proposé de rejouer cette BO sur des festivals, mais c'est quelque chose qu'on ne veut pas faire. En revanche on a réutilisé des idées qui sont dans cette BO pour notre dernier album.

JG

Justement quelle est la façon dont la BO a pu influencer votre troisième album ?

OM

Énormément. L'enregistrement de la BO et du dernier album se sont faits sur des moments assez proches. Il y a eu un mois juste entre les deux. Or c'était la première fois qu'on se retrouvait nous, le groupe Syd Matters, à composer à cinq et à enregistrer à cinq comme ça dans une pièce. Et l'on s'est rendu compte qu'on pouvait le faire. Qu'on y arrivait. Du coup sur l'album *Ghost Days*, on a essayé de rechercher aussi ce moment-là. Qui est un moment où l'on ne sait pas exactement ce qui se passe. Où il y a de la non maîtrise. On a aussi repris des

thèmes de cette BO, sur un titre notamment qui s'appelle *Me & my Horses*. Celui-là on arrive à le jouer sur scène parce qu'on l'a enregistré en studio. Mais la BO du film, c'est difficilement imaginable de pouvoir la rejouer. Parce que c'est vraiment trop associé à un moment et aussi à des instruments particuliers qu'on avait à ce moment-là et qui ne sont pas du tout des instruments que nous utilisons traditionnellement sur scène et en studio. Mais il y a clairement des ponts entre cette BO et notre dernier album. La rencontre avec Nicolas nous a beaucoup influencés et nous a radicalisés. C'est quelqu'un qui a une vision assez radicale de son cinéma, du cinéma en général, du non-format, d'éviter tout ce qui pourrait être des références, des choses qui facilitent l'accès.

JG

Ça vous a vraiment libérés sur ce troisième album ?

OM

Oui. On s'est rendu compte qu'on avait le droit de ne faire des choses que pour nous.

JG

Les structures des chansons sont moins traditionnellement pop. Vous expérimentez des choses que vous ne faisiez pas.

OM

Ce format est une chose qu'on essaye de fuir de plus en plus. Ce format pop classique couplet-refrain, qui dure trois minutes trente, je l'adore. Mais on se rend compte que ça ne marche pas forcément avec notre musique. On a souvent besoin de plus de temps, de plus de répétitions. Et l'on a besoin d'une transe. D'une

chose qui fasse réagir l'auditeur, qui le plonge dans la musique.

JG

Un peu comme un groupe que vous adorez, Radiohead.

OM

Oui bien sûr. Comme plein de groupes qu'on adore. Je crois que le format pop - et aussi le format-musique de film - travaillent des choses très codifiées qui laissent l'auditeur dans un rôle de spectateur. Nous dans cette BO, et sur notre travail dans le groupe, on essaye de faire en sorte que l'auditeur ou le spectateur soit "contaminé". Participe. Donc ça nous a libéré pour le troisième album.

Une question dans le public :

Est-ce que vous envisageriez de jouer en même temps qu'un film se projette ? Un ciné-concert ?

OM

Pourquoi pas. C'est ce qu'on a fait pour l'enregistrement. Oui, on en parle dans le groupe. On essaierait bien un jour.

JG

Vous avez des films auxquels vous pensez déjà ?

OM

Non. On n'est pas allé jusque-là. En fait, dans le groupe, tous les moments où l'on peut faire de la musique différemment de la manière dont on la fait traditionnellement, ça nous intéresse. Là, en ce moment, on est en tournée et c'est quelque chose d'un peu difficile : reproduire. Certes il y a des changements chaque soir, de l'interaction, mais on reproduit aussi une chose qui est d'une certaine manière déjà un peu "figée".

Donc travailler d'une façon différente, ça nous intéresse.

Sur le film, on avait des blocs de 20 minutes d'images. On enregistrerait dessus et l'on dépassait à chaque fois. On enregistrerait 40 minutes, il y avait un écran noir et l'on continuait. On finissait ce qu'on avait commencé à faire sur la scène visionnée.

Mais travailler un film sur sa longueur, c'est encore autre chose. Il faut intégrer la respiration. Pourquoi pas ?

5^{ème} extrait

JG

Tout à l'heure on a vu la scène sur le palier qui est un "bloc de durée". Là, au contraire, c'est un montage parallèle où il y a une confrontation, un clash entre les images, entre les sons. Là-dessus se pose la voix de Jonathan. C'est une des rares scènes où il y a la voix. Comment l'avez-vous utilisée ?

OM

En fait, elle est utilisée dans cette BO de la même façon qu'un instrument. C'est toujours cette idée de boucle et de répétition. La voix est dans le même processus – on a aussi chanté des vocalises - elle rentre dans ce système de boucle incessante. Il y a aussi deux-trois autres moments avec quelques voix, complètement improvisées.

Je crois que ce petit bout de musique en particulier, c'était une idée d'un bout de chanson pour le troisième album, qu'on n'a pas fait. Et donc on l'a utilisé sur la BO. Ce que j'aime bien dans ce moment-là, c'est qu'on voit cette femme chanter et qu'on n'entend pas sa voix. C'est toujours dans cette idée du contrepoint, d'une autre dimension qui arrive. Au départ cette femme devait chanter une chanson de Renaud, et c'est ce qu'elle fait. Et

Nicolas voulait mettre la voix de cette femme sur notre musique. Au final, je ne sais pas si ça ne marchait pas ou s'il a juste eu envie de la voir chanter sans sa voix. Sur la musique. Je trouve que ça crée un décalage qui marche très bien.

JG

Comment vous vous organisez dans le groupe ? Jonathan arrive avec des trucs déjà faits ?

OM

Dans notre travail sur le dernier disque, oui. Jonathan arrive avec des chansons qui sont composées, avec une instrumentation assez légère, guitare, voix, et deux-trois idées d'arrangement. Et ensuite à cinq on travaille et l'on essaye d'amener le morceau vers autre part.

JG

Il y a eu un changement dans votre façon de travailler depuis la BO ?

OM

Oui. Parce que pour le deuxième album, on a fait quelques trucs à cinq mais Jonathan faisait encore des choses tout seul. Cette BO a été le premier travail collectif. Comme on improvisait, on était forcément tous compositeurs et l'on interagissait tous ensemble. Du coup, le troisième album, on a travaillé tous ensemble sur toute la durée de l'enregistrement, l'arrangement, la préparation... Même si ça reste des morceaux de Jonathan dans la composition.

Une question dans le public :

Et au niveau des paroles qu'on entend ? Tout d'un coup entendre des paroles les rend assez significatives ? Est-ce que c'est quelque chose dont vous avez parlé avant ? Ces mots-là sur ces images-là ?

Qui a choisi ?

OM

En fait on n'en a pas parlé avec Nicolas. Il se trouve qu'au moment où l'on a enregistré cette musique il était là dans le studio et je me souviens qu'il avait adoré qu'on chante. Encore une fois, pour lui c'est toujours cette chose de "l'interaction", du moment où il se passe quelque chose en réaction à autre chose. Là ça amène une fuite vers autre part. Ça pervertit la scène avec d'autres éléments.

JG

La clarinette joue aussi beaucoup ce rôle...

OM

Oui, tous les instruments ont un côté un peu violent. Même le carillon dans l'extrait précédent. On avait peu parlé de la voix avec Nicolas. On savait juste qu'on ne voulait pas faire des chansons et qu'il y ait un texte réel avec une mélodie importante. Dans la façon dont ça a été mixé, on voulait que la musique soit dedans, que ça se mélange à ce qui se passait autour. Mais ça intéressait beaucoup Nicolas ce moment de voix, de parole.

6^{ème} extrait

Dernière scène du film



JG

Dans cette dernière scène, je trouve admirable la façon dont le film s'éteint

littéralement. Avec une sorte de climax, cette procession à la campagne alors que tout le film quasiment est à la ville. Introduire de l'humain. On voit des gens qui marchent, des gens simplement posés, comme des photographies, des gros plans très simples. Très frontaux. Et puis une perte de repères. On ne sait plus si on est dans le réel ou dans le rêve de Mathieu Amalric. Il y a plein d'éléments qui s'entrechoquent. La voix-off, la musique, les images en contrepoint. Est-ce que la musique a été composée pour cette scène précisément ?

OM

Là oui. C'est de la musique que l'on a faite vraiment pour ce moment-là. Et pareil pour le générique qui suit. Là, Nicolas voulait une musique dont il nous avait parlé – sans savoir ce qu'on allait faire exactement puisque c'était toujours avec le système d'improvisation. Il a gardé le moment qu'on avait enregistré.

JG

Et il vous avait donné des indications précises ?

OM

Non. Toujours pas...

JG

Qu'est-ce que vous avez cherché à faire ?

OM

C'est difficile à dire. On ne cherchait pas vraiment quelque chose. Il y a ce truc du sample. La boucle, avec les battements de mains, la voix, tout cela se sample au fur et à mesure. Ce sont des couches qui avancent. Dans tout le film, il y avait l'idée de battement, de pulsation. *Heart Beat*. Qui revient avec les tapotements avec les mains, ou sur le corps. Il y a cette idée de

musique en mouvement et la pulsation qui avance de façon continue.

Ensuite, quand on était devant le film, à aucun moment, on ne s'est dit : "Là il va falloir taper des mains, là sampler une voix". C'est vraiment parti d'un son de flûte qu'on avait enregistré et tout d'un coup, on s'est mis à taper des mains, puis les voix... Ce morceau est une sorte d'aboutissement. Il contient tous les éléments qui ont fait la couleur de la musique. Et il a été créé vraiment en réaction à ce qui passait à l'image. On applaudit parce qu'il y a un public.

JG

Qu'est-ce qu'elles t'évoquent ces images qui sont assez énigmatiques ?

OM

Je trouve ça magnifique, parce que c'est un moment où l'on retourne à de l'humain. Il y a cette idée de marcher en groupe, d'aller quelque part. Alors que le film a été l'errance d'un personnage seul, qui se retrouvait confronté au monde qui l'entourait de façon un peu violente. Là au contraire, il y a l'idée de retour à une forme de rassemblement, de procession, puisqu'ils vont tous écouter le quatuor. C'est un moment où ça va quelque part et c'est super que ça finisse là-dessus et que le texte vienne en contrepoint à ces images-là. Dans la musique, il n'y avait pas d'idées, c'était peu pensé.

Une question dans le public :

La BO est sortie sur CD. Est-ce que c'est important de l'avoir indépendamment du film ? Que l'objet existe en lui-même ?

OM

Je ne trouve pas. Je ne l'écoute d'ailleurs quasiment jamais. Aucun de nous dans Syd Matters ne l'écoute. C'est une musique qui existe tellement dans son

rapport au film que je trouve ça étrange. Je sais que le DVD va sortir et qu'il y aura le CD dedans. Je trouve que c'est une meilleure idée que de l'acheter dans le commerce indépendamment.

Ça marche d'ailleurs comme ça pour plein de BO j'ai l'impression. On regarde un film et l'on croit que c'est la plus belle musique qu'on a jamais entendue, et puis quand on l'a chez soi, on n'est plus dans ce moment.

Après j'aime qu'il y ait une trace, que la musique existe sur un support. On peut l'écouter, mais ça marche moins bien que dans le film. Peut-être qu'un jour ils sortiront les 10 heures de musique qu'on a enregistrées dans une sorte de coffret magnifique !

Une question dans le public :

Comment s'est intégré et positionné votre travail par rapport à la construction du film ? Quand vous avez enregistré le premier morceau, celui du générique, le film était déjà tourné ou vous avez commencé à travailler en amont ?

OM

Le film était tourné quand on a enregistré ce morceau. Mais, en fait, on avait travaillé avant. Nicolas nous a donné une première version du scénario, et on a commencé à réellement travailler sur la musique et à chercher une façon de faire avant qu'il ne commence à tourner. Et c'est là qu'on s'est rendu compte que ça ne marchait pas. Donc on avait une vision assez étrange du film qui n'est pas le résultat définitif. D'autant que le film a vraiment muté au cours du travail.

On a compris où l'on pouvait aller et où il fallait aller à partir du moment où l'on a vu un premier montage. C'est obligatoire dans ce type de travail. En fait il faut voir le rythme des images, sentir une couleur, le son. On avait absolument besoin de ça

pour arriver à faire une musique. Sinon on partait dans une chose que nous savions faire et qu'on aurait collée sur le film : une musique de Syd Matters. Alors qu'il fallait que ce soit Nicolas Klotz. Que la musique fasse corps avec l'image.

Le morceau du générique, le premier qu'on a fait, c'était juste après la première projection. Ensuite il y a eu ces trois / quatre jours de studio où l'on réagissait aux images. Le générique de début n'a pas été fait sur les images.

Une question dans le public :

Et pendant le tournage ? Vous êtes allés voir ?

OM

On n'a pas pu aller sur le tournage parce qu'à ce moment-là on jouait beaucoup. On a été invité plusieurs fois, mais c'était compliqué. En même temps, ce n'est peut-être pas plus mal. On aurait sûrement eu une perception différente.

Une question dans le public

Et pour tourner la rave ? J' imagine qu'il y avait déjà de la musique quand il tournait ?

OM

Oui, dans la rave c'était prévu. La musique existait déjà quand ils ont tourné. Mais là c'était le travail avec Los Chicros où Nicolas savait vraiment ce qu'il voulait. On voit les deux musiciens des Chicros dans la scène. C'était très défini. C'est pour le travail de Syd Matters qu'il a laissé libre cours. Il voulait qu'on propose, qu'on réagisse.

Une question dans le public :

Et en terme de rapport physique, de "physicalité", il y a toujours un moment dans l'improvisation où l'on parvient à une sorte de relâchement, une écoute, dans

la détente, qui fonctionne très bien avec l'image. Est-ce que vous avez réussi à identifier dans votre travail ces moments-là de relâchement, d'osmose ? Et est-ce que vous savez si c'est ceux-là qui sont utilisés ?

OM

Je pense qu'il en a saisi certains. Sur beaucoup de moments qui ont été choisis, on est assez d'accord dans le groupe pour dire que c'était des moments réussis. Il y avait plein de moments très nuls dans ce qu'on avait fait. On enregistrerait 40 ou 50 minutes de suite parfois. Les moments de relâchement se trouvaient surtout au début : Nicolas a pris beaucoup de moments de début d'improvisation, au moment où les choses se mettent en place. Vu qu'on travaillait par boucle, il y avait au bout d'un moment une sorte de couche de musique qui ne permettait plus trop ce relâchement parce qu'on arrivait sur des strates de sons empilés. La plupart des moments que Nicolas a choisis sont des moments où les sons s'enregistrent et se mettent en place. Notamment le dernier extrait qu'on a vu. Où l'on commence avec ce sample de flûte, où Jonathan sample sa voix, où l'on se met à applaudir. Et tout ça se rajoute.

Il pris souvent les moments de construction du morceau, sauf la musique du générique de fin qui est un moment de fin d'improvisation.

Une question dans le public :

Combien de musique issue de la partie improvisation y a-t-il dans le film ?

OM

Je crois qu'il a retenu 40 minutes au départ. Et puis il a utilisé une trentaine de minutes au final, réparties sur une douzaine de séquences. Surtout qu'il y a

beaucoup d'autres musiques : le fado, Los Chicros, la musique classique.

Une question dans le public :

Qui a décidé que ce serait 3 jours d'enregistrement ?



OM

C'est nous, c'est en fonction des budgets. C'est matériel. On avait besoin de s'acclimater à l'endroit, de trouver le son. Donc ça prend forcément un peu de temps. On n'avait pas les moyens de faire plus.

Une question dans le public :

Vous auriez voulu faire plus ?

OM

En fait quand on est arrivé à 10 heures d'enregistrement, il y avait de quoi faire pour sélectionner 30 minutes... Après oui, on adore enregistrer ! Donc on aurait eu une semaine, on aurait fait ça une semaine... Mais il me semble que pour le film c'était bien que ce soit un peu ramassé, pour ne pas s'égarer.

Mais la plupart de la musique sélectionnée par Nicolas a été enregistrée le dernier jour. On avait sûrement besoin des 2 premiers jours pour trouver une sorte de son.

Une question dans le public :

Vous disiez que dans ce studio il y avait des instruments que vous ne connaissiez pas ?

OM

Un des principes qu'on s'était donné

c'était de ne surtout pas jouer les instruments que l'on connaissait. Moi qui suis guitariste, à aucun moment, je n'ai joué de la guitare. Il y avait beaucoup d'instruments à vent. On voulait que ce soit très humain. Donc qu'il y ait le moins de sons produits par quelque chose sur lequel on appuie et qui fait un son. On voulait nous-mêmes créer le son. Donc, il y a beaucoup de flûtes, de clarinettes, des percussions, une guitare. Et quelques synthés qu'on a triturés en passant par plein de pédales pour modifier le son à notre façon.

Moi par exemple, j'ai joué beaucoup de flûte. Alors que j'en joue très peu dans Syd Matters. On parlait de l'idée, de l'image que c'était important de ne pas être sur l'instrument dont on savait jouer. Tu as un rapport avec ton instrument où tu as une certaine maîtrise et tu reproduis quelque part des choses que tu sais faire. Là, pour réagir, il fallait absolument qu'on soit face à quelque chose qu'on ne savait pas faire. Qu'on réagisse à l'instrument qu'on avait en face de nous. C'était une contrainte qu'on s'était fixée, nous.

Ça a été assez long avant de trouver la formule qui allait marcher. En travaillant de façon traditionnelle avec nos instruments et des thèmes, ça ne marchait pas. Donc c'est la façon qu'on a trouvée de se mettre en danger. De tenter quelque chose d'autre. Être dans un studio qu'on ne connaissait pas avec des micros partout, qui enregistraient tout. Aussi bien les mouvements dans la pièce que le bruit des instruments. On a essayé aussi de tourner entre nous, d'avoir pour chaque moment d'improvisation un instrument différent. On se déplaçait dans la pièce à différents endroits.

Une question dans le public :

Si vous aviez la contrainte de faire une musique sur un film, mais qui soit

enregistrée en une prise, point barre...
Comment vous prépareriez ça ?
Comment ça se prépare ?

OM

Je crois qu'en musique de film, une des questions majeures qu'on se pose au début, c'est une question de son. Le son est plus important que la mélodie ou que la musique. Il faut que ce soit une couleur. Donc si on devait faire ce travail-là, d'aller sans filets et d'enregistrer directement, il faudrait que l'on discute de ça avant : de quels sons on veut avoir, de comment on veut l'enregistrer, avec quels instruments. Je viens de faire un film où j'ai travaillé avec une guitare baryton. C'est une guitare avec un son de basse. Parce que je crois qu'il faut qu'il y ait une couleur très identifiable. Un son qu'on retrouve. Avec Syd Matters, on s'est vraiment beaucoup posé de questions avant. Et une des choses qu'on s'est dite pour le son, c'est qu'on voulait des micros partout. Il y avait une vingtaine de micros dans une petite salle. Si on se cognait, on gardait le bruit du cognement. On n'a pas du tout travaillé comme en studio où il y a des cloisons pour délimiter les musiciens, pour que le son de la guitare n'aille pas dans le micro-voix du chanteur. Là il fallait que tout aille partout. Que tout contamine. Ça participait au son qu'on recherchait. Dans le travail de préparation, il y a donc beaucoup ça : expérimenter une méthode, un son.

Une question dans le public :

Dans votre démarche, j'ai l'impression que ça se rapproche de ce qu'on a entendu sur *There Will Be Blood* de Paul Thomas Anderson : la BO de Johnny Greenwood (musicien de Radiohead). Ce sont des sons plus qu'une musique. Que pensez-vous de cette BO ?

OM

J'ai vu le film et je ne savais pas que c'était Johnny Greenwood qui avait fait la musique. Dans la première scène du film c'est impressionnant, l'ouverture sonore, le happement... tout de suite je me suis dit c'est incroyable ! Je veux savoir qui a fait cette musique ! Je n'ai écouté que ça pendant tout le film !

C'est un autre travail parce que c'est enregistré avec un orchestre classique. Il y a un gros travail sur l'idée de pitch. Le pitch c'est la hauteur de l'instrument, le son qui baisse et qui remonte. C'est quelque chose que fait beaucoup Radiohead. Ils ont beaucoup d'instruments qu'ils faussent un peu pour créer ces changements dans le son. Il y a ça dans cette BO. Et l'idée de son d'ensemble avec des crescendos et des decrescendos. Nous on n'aurait pas pu faire ça. Ce n'était pas notre démarche à ce moment-là. Mais c'est super. On l'a tous achetée !

Une question dans le public :

Quand vous allez voir un film est-ce que vous êtes capable de vous dissocier de ce qu'a voulu faire le compositeur de la musique ?

OM

Quand je vais au cinéma, je vais voir un film. Je ne vais pas écouter de la musique de film...

Une question dans le public :

Peut-on prendre rendez-vous avec Syd Matters pour un ciné concert pour la prochaine édition du festival ?

OM

Pourquoi pas. Je ne sais pas encore où l'on sera l'année prochaine. Mais avec plaisir.