



Antoine Duhamel, compositeur de musique de film parle de son travail

Antoine Duhamel était présent à Villefranche le 22 octobre 2000. Après un concert à l'Auditorium consacré à son œuvre, il s'est expliqué sur son travail de composition. Puis, à notre invitation, il est venu au au cinéma "Les 400 Coups" pour nous parler de ses rapports, parfois conflictuels, avec les cinéastes. En effet nos Cinquièmes Rencontres de Cinéma en Beaujolais avaient à leur programme cette semaine là *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard et *L'Affaire marcorelle* de Serge Le Péron, deux films dont Antoine Duhamel a composé la musique. Ceci est un compte-rendu de la majeure partie de ses propos lors de ces deux interventions.

Des musiques de films j'en ai beaucoup écrit. Je joue avec mon ordinateur de temps en temps et je me suis fait un catalogue. J'ai compté plus de soixante compositions pour de grands films et presque autant pour des courts métrages. Il y a longtemps que je ne fais plus de courts, mais autrefois j'en ai fait beaucoup. Et je ne parle pas des feuilletons à plusieurs épisodes, des grosses machines comme *Belphégor* ou *Le Plaisir de Dieu*, pour ne citer que ceux-là. Et puis j'ai fait une bonne vingtaine de dramatiques télé. Mais comme j'ai travaillé sur pas mal de films ces derniers temps, je ne sais plus le nombre exact

COLLABORER AVEC UN METTEUR EN SCENE : LE TRAVAIL AVEC J-D POLLET

Quand on écrit une musique de film, il y a des contraintes qui sont purement techniques. Faire des morceaux dans un tempo extrêmement précis avec des repères très rigoureux, cela s'apprend relativement vite. Et maintenant, avec les ordinateurs, bien des compositeurs s'en foutent de plus en plus : on peut accélérer ou retarder à volonté. Autant de choses que je ne pratique pas personnellement. Cette partie-là n'est pas la plus difficile. Ce qui est beaucoup plus délicat, c'est de pénétrer dans un film, de savoir ce que l'on y va faire. Cela me rappelle une question qui me faisait rigoler à chaque fois qu'on me la posait : "Quand vous faites une musique de film, est-ce que vous l'avez vu auparavant ?" Les films, je les connais par cœur ! C'est un long chemin. Je vois le film. On commence à me demander si cela me plaît ou pas, où j'envisage de mettre de la musique, et quelle idée je pourrais avoir pour ce film. Puis vient ce qui est peut-être le plus difficile pour l'écriture d'une musique : le dialogue avec le metteur en scène. C'est très compliqué. En ce moment je suis dans une phase de ce genre avec mon vieil ami Tavernier qui m'a demandé de faire la musique de son prochain film. Il a à peine commencé à tourner. L'achèvement n'est pas pour demain ! Je sais que cela va être difficile car le dialogue avec Tavernier n'est pas aisé. Il va vouloir être trop directif. Il va me déranger. Je ne sais pas comment je vais réagir à certaines phrases ! C'est donc toute une aventure. Je prends l'exemple de la toute dernière musique que j'ai écrite - en fait j'en ai composé une partie avant celle de *L'Affaire marcorelle* et une partie après - pour le dernier film de Jean-Daniel Pollet. Il s'appelle *Ceux d'en face* et Michel Lonsdale y joue le rôle d'un compositeur de musique. Et ce compositeur, bien entendu, en tant que musicien, c'est moi. J'ai donc eu avec

Jean-Daniel Pollet, cet autre vieil ami, un dialogue très épineux, parce que je voulais absolument que la musique que j'avais composée dans ce film corresponde à des idées auxquelles je tiens, et que ce ne soit pas du rafistolage, du n'importe quoi sous prétexte que cela fait authentique. J'ai eu un peu de mal à le convaincre. Finalement grâce à la création par Bernard Tétu au festival d'Ambronay d'une œuvre que j'avais composé à son intention sur un psaume de David et qui a plu aussi à Michel Lonsdale, j'ai pu persuader Jean-Daniel Pollet. Il a donc adopté cette musique, alors qu'il avait envie que je fasse un peu référence à Méditerranée, à *Pierrot le fou*, etc. Je lui ai dit : "Non, écoute, j'ai écrit quelque chose de spécial pour ce film". Mais j'ai vraiment dû me battre pour qu'il accepte. Je tenais particulièrement à cette musique, compte tenu du fait qu'il est question d'un vieux compositeur qui est là, dans une maison, pour travailler, pour composer, sur commande et pour son plaisir. Je devais diriger les choses. J'ai pu le faire parce que Pollet est vraiment un vieux copain et qu'il m'a fait une énorme confiance. Nous avons pu aller au bout de cette expérience malgré de belles engueulades. Quand j'ai enregistré avec lui la musique pour ce film, *Ceux d'en face*, où je fais le travail du compositeur présent à l'écran, je jouais donc des morceaux au piano. On avait la caméra sur mes mains, et après sur Lonsdale vu en gros plan de face depuis l'autre côté du piano. Cela marchait assez bien. Et à un moment, alors que j'étais en train de finir d'enregistrer une séquence dont on m'avait dit qu'elle devait faire environ une minute dix secondes, j'entends : "Coupez !", alors que j'avais encore une note à poser. J'ai hurlé : "Ecoute, arrête de faire ça ! Quand je joue, c'est moi qui dit : "Coupez !" Cela m'est arrivé plusieurs fois, ce genre de dispute pendant le tournage. J'ai eu une autre expérience cette année pour une production très importante, puisqu'il s'agissait des *Destinées sentimentales*. L'équipe, le producteur, voulaient une musique originale. J'ai donc vu le réalisateur, Olivier Assayas, j'ai vu le film et j'ai fait une musique originale. Mais Assayas tenait tellement à incorporer ces morceaux de Fauré qu'il a finalement utilisés - il n'a pas voulu en démordre - que ma musique est restée dans les tiroirs... Parfois le dialogue avec le réalisateur peut aller jusqu'au dernier stade de l'incompréhension. C'est extrêmement délicat. On n'a pas le même problème avec les metteurs en scène de théâtre ou d'opéra...

METHODE DE COMPOSITION

Je vois le film plusieurs fois. Je prends beaucoup de notes. C'est en ce sens que je dis que je connais le film par cœur. Par contre, j'ai un gros problème lorsqu'il n'est pas encore tourné. C'est le cas pour le film que Bertrand Tavernier vient de me proposer. Alors je vais écouter quelques films récents pour voir un peu ce que l'on attend de la musique en ce moment. Puis je m'arme de courage pour essayer de proposer des idées. Mais en réalité je ne peux pas en proposer beaucoup tant que je n'ai pas vu le film au moins pratiquement fini, monté. C'est cela qui est très compliqué. Je lis le scénario, mais cela ne me dit rien. Je peux dire si cela me plaît ou non, si cela m'intéresse ou non, mais je ne sais pas si le film va être lent ou rapide, lumineux ou sombre, s'il va être un drame ou une comédie. Les metteurs en scène sont terribles ! Ils disent toujours qu'ils font une comédie, mais au fond leurs films sont très sérieux ! J'ai tout le temps des situations de ce genre. J'ai à ce sujet un souvenir qui m'émeut énormément. Quand j'ai travaillé avec Jean-François Adam pour *Le Retour à la bien-aimée*, lui aussi, pendant qu'il faisait le film, me disait que c'était une comédie. Je lui disais : "Mais non, ce n'est pas une comédie !" Mais à l'écouter c'était tellement évident que...quelques mois après la sortie du film, il s'est suicidé. Vous voyez comme c'était une comédie ! Le musicien doit savoir ce que veut le metteur en scène. Le problème que j'ai eu avec Jean-François Adam, c'est que je crois que la musique que j'avais écrite pour son film lui renvoyait une image profonde de lui-même qu'il voulait peut-être occulter. Ce sont des questions délicates. Il est

matériellement impossible d'écrire sur le papier à musique et de regarder un film en même temps. Si vous avez quelqu'un qui vous dicte un texte, à moins d'être sténo, vous n'avez pas le temps de noter. Parfois je vais mettre des heures, des jours, pour écrire un morceau qui va durer quinze secondes. C'est long, le travail de la musique. C'est tout le temps un va-et-vient entre la table, le piano - je travaille beaucoup au piano - et le film. Quand je suis vraiment en train de chercher des idées pour un film, je me laisse patauger pendant plusieurs jours. Cela peut m'arriver d'écrire vite, mais j'ai rarement cette facilité-là. Quand une idée me vient j'essaie de ne pas la lâcher. J'écris une mesure, puis deux, puis une ligne ou deux. J'essaie d'aller jusqu'au moment où cette idée musicale pourrait me ramener à son début, pour faire une reprise, par exemple. Je parle en termes musicaux, mais on comprend bien ce que cela veut dire. Et quand j'arrive à cette reprise, brusquement j'ai envie de faire autre chose. Alors je continue, et parfois je me trouve au bout d'une demi-heure, d'une heure, de deux heures ou de trois heures - je ne compte pas le temps à ce moment-là - avoir étendu mon idée sur une page. Et puis, quand je reviens au film, je m'aperçois que je n'avais que quinze secondes pour développer cette idée ! Vous voyez un peu le genre de dilemme. Ce que je fais, c'est chercher à raccorder des idées, plus ou moins nombreuses selon le cas. J'essaie de trouver des idées complémentaires... C'est cela la composition, finalement : un jeu assez subtil qui établit des concordances et des correspondances. Tout le problème est de savoir ce qu'il faut mettre après telle note ou tel ensemble de notes.

JEAN-LUC GODARD et PIERROT LE FOU

Godard m'a-t-il demandé des choses précises pour *Pierrot le fou*? Pas tellement. Godard n'est pas un grand bavard (il paraît qu'il est très bavard quand il discute avec le public, ça je ne le savais pas). Il est très elliptique et en même temps il est très précis dans son ellipse. Je me souviens que souvent, à l'époque où je travaillais avec lui, ce n'était pas extraordinaire de voir quelqu'un m'amener un scénario de 117 pages où je ne comprenais rien, alors que Godard, lui, m'avait décrit son film en sept ou huit pages, une page par séquence ou par bobine, sur laquelle il y avait quatre ou cinq lignes. Et pourtant je n'ai jamais vu de scénario plus précis que les siens. Les conditions dans lesquelles j'ai commencé à travailler avec lui ont été un peu difficiles pour moi. Karina, avec qui j'avais fait précédemment des choses chantées qu'elle aimait bien, aurait voulu que j'écrive des chansons. Vous le savez, les chansons qu'il y a dans le film ne sont pas du tout de moi : elles ont été écrites par Bassiak, c'est à dire par l'écrivain et peintre Rezvani. Moi j'avais écrit une chanson, mais elle était un peu tirée par les cheveux quant au sujet : elle évoquait un peu trop les amours contrariées de Karina avec Godard et Ronet, et Godard a préféré ne pas la mettre dans le film. Bon, passons, mais pour revenir aux choses essentielles, c'est vrai qu'à un moment j'étais extrêmement troublé. J'étais allé un peu sur le tournage, j'avais assisté aux projections, et une fois Godard m'avait dit : "Vous voyez cette fille qui est devant un juke-box , là il faut faire un twist". A un autre moment, il m'avait dit : "Là il y a Belmondo qui passe devant le Bar de la Marquise et il faut citer "Tout va très bien madame la marquise". Tout cela était tellement affolant que je me disais : il faut absolument que je me retire de cette histoire, je rêve de travailler avec Godard mais je n'y arriverai pas. Et tout s'est déclenché pour moi quand j'ai eu l'occasion de voir le film en montage grossier, un montage très avancé, presque fini. Ce n'est pas seulement le montage qui m'a influencé, ce sont aussi des tas d'articles que j'ai lus à l'époque, des tas d'articles où Godard exprimait très intelligemment la façon dont il concevait le travail des gens qui collaboraient avec lui : c'est à dire qu'il prenait les gens pour ce qu'il pensait qu'ils pourraient faire et qu'à ce moment là, ils devaient agir librement. Il y avait donc une espèce de liberté de relation que j'ai eu du mal à comprendre au début. Le jour où j'ai fait le lien entre les deux

Godard : celui des projections et celui des articles, j'ai compris qu'il me donnait la parole. Il me disait "Dites ce que vous avez envie de dire". Il m'a dit un jour cette phrase décisive que j'évoque toujours avec plaisir : "Je voudrais deux ou trois thèmes de Schumann". Je développe un peu cette histoire, parce qu'un critique a dit un jour que les thèmes de Duhamel étaient des parodies de Schumann. Excusez-moi, mais pas plus que je n'ai écrit une parodie de Hermann, je ne crois pas avoir écrit une parodie de Schumann. Ce n'est pas parce qu'on a utilisé deux ou trois thèmes de Schumann qu'on l'a plagié. Par contre, ce travail musical m'a intéressé. Godard m'avait fait entendre un disque, je l'ai toujours quelque part dans ma discothèque, en me disant "Voilà ce que j'ai de bien, c'est dans une symphonie de Schumann : les premiers et les seconds violons qui se répondent entre eux". C'était très juste, très précis, très intéressant. Je crois bien que j'ai reconnu ce passage ces jours-ci en écoutant la deuxième symphonie de Schumann. Donc, d'une part, ce n'était pas dit au hasard. D'autre part quand il parlait de Schumann je ne pouvais pas m'empêcher de penser que ce film est schizophréniquement éclaté : une pensée profonde, qui est toute de beauté, la lecture des textes sur la peinture au début, toutes les citations littéraires, tout ça le fait d'un personnage qui, à côté de cela, a besoin d'aller se défouler, d'aller se battre, de courir l'aventure, de se lancer dans la folie. Or Schumann est mort fou, en proie à une schizophrénie très marquée. J'emploie le mot de schizophrénie, que les gens de métier doivent trouver impropre, mais qui, dans mon esprit, traduit assez bien cette division entre deux tendances que le musicien a très bien exprimée dans son œuvre en parlant d' Eusebius et Florestan. C'est vrai que, seule référence, j'ai légèrement cité quelques notes de la musique de Schumann, mais je crois que pour les entendre, il faut vraiment voir le film dix mille fois. Et puis j'ai donc écrit un thème, qui n'a rien à voir avec la citation, le thème de Ferdinand qui est celui d'une âme où je me reconnaissais pas mal. Je trouve qu'il y a un moment extraordinaire dans ce film (excusez-moi si mon souvenir n'est pas tout à fait exact), c'est le moment où Ferdinand se trouve sur la voie de chemin de fer, moment où il s'aperçoit qu'il a trahi. Il a peur que le train lui arrive dessus. Il se sauve et on le retrouve, me semble-t-il, dans un champ en train de lire un poème. Le situation me fascinait beaucoup, au point que, à l'époque, j'aurais aimé faire quelque chose avec Godard dans un tout autre domaine. J'aurais aimé écrire un opéra avec lui parce que je pensais à *La Passion selon Saint Mathieu* de J-S Bach. Cela a l'air bizarre ce que dis, mais pour ceux qui sont musiciens, je persiste : dans *La Passion selon Saint Mathieu* il y a un moment où tout le monde crie, il y a le chœur du peuple qui réclame la mort du Christ : "Il faut le condamner à la croix" et une seconde après, le chœur ou une voix dit : "La croix, ce merveilleux symbole de notre union dans le Christ". Je cite parce que cette possibilité de passer d'un point de vue à un autre, d'un moment à l'autre m'intéressait beaucoup. Dans *Pierrot le fou* il y a pour moi une autre séquence tout à fait essentielle, c'est le fameux passage où Anne Karina et Jean-Paul Belmondo font brûler une voiture dans un champ parce qu'ils sont poursuivis. Cette voiture, ils l'ont volée pour s'enfuir. En ouvrant le coffre, Belmondo trouve un fusil qui va leur permettre d'allumer le feu en tirant dans le réservoir. Une fois l'incendie allumé, Belmondo révèle à Karina qu'il y avait dans le coffre une mallette avec des milliers de dollars. Ensuite ils partent. Il y a une longue promenade, et ils traversent la Durance à pied. C'est ce moment-là qui m'a inspiré la musique de *Pierrot le fou*, ou plutôt le thème qui correspondait au côté lyrique, affectif du personnage de Pierrot-Belmondo, en l'occurrence Ferdinand (Karina l'appelle Pierrot, et il répond toujours : "Je ne m'appelle pas Pierrot, je m'appelle Ferdinand"). Je suis éperdu de reconnaissance envers Godard pour cette séquence de *Pierrot le fou* où les personnages de Karina et de Belmondo traversent la Durance. A ce moment là, il y a pendant deux minutes et demie la musique et rien que la musique, et elle joue son rôle. Et puis, à côté de ça, il y a dans le personnage joué par

Belmondo, une espèce de goût de l'aventure, du risque, de la folie : c'est Pierrot. Alors j'ai écrit un thème Pierrot. Mais ce thème Pierrot, j'ai tout de suite dit à Godard qu'il ne pourrait pas s'en servir facilement. Alors il l'a utilisé en le coupant. Juste après cette traversée de la Durance, Belmondo va voler dans une station-service une grande voiture américaine décapotable très luxueuse. Toute cette séquence est rythmée par des bouts du thème coupés au ciseau par Godard. C'est génialement fait. Il n'y a que lui qui sache faire cela. J'avais vu quelque chose de comparable une autre fois dans un film de Jerry Lewis où il y avait une horloge. Quand on ouvrait l'horloge on entendait un orchestre symphonique. Quand on refermait l'horloge, ça s'arrêtait. Cela m'avait absolument frappé ! C'est vraiment une incongruité d'arrêter la musique n'importe comment. Quand on coupe sans savoir pourquoi, c'est lamentable. La musique, c'est un discours. Je suis souvent préoccupé quand je travaille avec des gens de cinéma par leur incapacité à comprendre ce discours. Quand ils ont une phrase de texte parlé, ils comprennent que cette phrase va se dérouler jusqu'à un certain point. Mais quand ils ont une phrase de musique, ils vont couper n'importe où. Ils ne se rendent pas compte, à quelques exceptions près. Je prends souvent le contre-exemple de *Pierrot le fou* dans lequel Godard fait un extraordinaire travail de coupures très volontaires. Il y avait en plus le fait que, c'est vrai - ce n'est pas ma nature, ça - je pensais que Godard faisait partie de ces gens qui sont des miracles de la création humaine et qui se trouvent un jour transportés sur l'autre rive, qui se sont débarrassés de tout ce qui vous entraîne dans un contexte culturel dont on a du mal à se dépêtrer et qui vont franchir la rivière d'un bond, comme une mutation. Donc cela me frappait énormément, comme cela m'a beaucoup frappé plus tard de voir un film qu'il avait fait sur les événements de 1968 : Un Film comme les autres. C'était une espèce de document où il y avait des plans où on voyait, derrière un gros plan d'herbe, un groupe de gens qui parlaient, dont on ne comprenait absolument pas ce qu'ils disaient, et en plus, il y avait un commentaire là-dessus. Et tout le temps trois ou quatre dialogues à la fois. C'était d'une confusion extraordinaire, qui dépasse certaines choses que nous avons vécues du reste tout au long de notre vie et particulièrement pendant les événements de 1968. Et je me disais que Godard fait partie sans doute de ces gens qui ont la possibilité d'écouter quatre ou cinq conversations en même temps et de comprendre ce que quatre ou cinq groupes de personnes disent dans une salle de restaurant ou ailleurs. Moi je ne peux pas. Quand je suis en train de bavarder avec quelqu'un et qu'il y a des gens qui parlent à côté ou qu'il y a de la musique en plus, c'est râpé. Je crois que Godard a cette possibilité, possibilité sur laquelle il revient souvent, car, si je ne me trompe, dans *La Chinoise* il est question de savoir si on peut faire plusieurs choses à la fois ou non. Donc tout cela est extrêmement concerté, tout cet ensemble philosophique chez Godard me fascinait. Je dirais aussi à ce sujet que je sentais chez Godard quelque chose qui était unique et, qu'à mon avis, il n'a pas continué. C'est à dire que Godard arrivait à la pointe de son audace dans l'expression, à cette autre rive dont je parlais. Et en même temps il arrivait à toucher le public. Et depuis j'ai l'impression que, maintenant qu'il est sur l'autre rive, adienne que pourra, il s'en fout de savoir si ça nous amuse ou non. Je veux dire qu'à l'époque de *Pierrot le fou*, ses films étaient des événements qui vous touchaient, qui vous frappaient dans le buffet qui que vous fussiez. Et c'est pourquoi j'ai été très ému d'avoir eu l'occasion de travailler dans ma vie pour un tel film. *Pierrot le fou* est sûrement difficile mais, en même temps, c'est un film que vous prenez dans le buffet, qui ne laisse personne indifférent.

SERGE LE PERON ET L'AFFAIRE MARCORELLE

Serge Le Péron, je le connais depuis un certain temps, et c'est une personne qui a beaucoup d'accointances avec des choses qui me troublent. Je vais vous dire comment ma collaboration

avec lui est partie. Au début j'avais beaucoup de réticences à travailler avec lui, tout simplement parce que je n'avais pas du tout envie de faire des musiques de films. Et puis il m'a sérieusement fait la cour, si j'ose dire. Un jour, nous nous en parlons davantage, il évoque un peu nos souvenirs cinématographiques communs, et surtout mes souvenirs avec Antoine Doisnel, je veux dire Jean-Pierre Léaud ; et plus encore avec Jean-Pierre Léaud dans d'autres rôles que celui d'Antoine Doisnel, en particulier dans *Week-End*. Et, finalement, je me laisse entraîner en me disant que je pourrais peut-être encore trouver des choses à partir d'idées que j'avais déjà un peu développées dans *Week-End*. C'est comme ça que l'histoire a commencé. En même temps j'avais vu un ami qui me disait que ce serait intéressant d'aller enregistrer de la musique de film chez lui en Moldavie. Alors nous nous sommes dit qu'on allait faire le voyage en Moldavie et qu'on en profiterait pour donner un concert où serait jouée par un orchestre symphonique une composition très importante pour moi. Voilà comment les choses se sont goupillées. Nous sommes donc partis en Moldavie enregistrer la musique de *L'Affaire marcorelle* en choisissant une formation instrumentale proche de celle de *Week-End*. Et ça a été coup double, parce que j'en ai profité pour réenregistrer la musique de *Week-End*, que j'avais perdue. Je me suis un peu engueulé avec Le Péron parce que les relations compliquées de Jean-Pierre Léaud avec la jeune polonaise qui le séduit sont ponctuées par plusieurs déplacements en voiture dans lesquels les choses vont s'annoncer. Et j'avais essayé sur quatre déplacements de faire naître une musique, d'abord un peu indistincte, puis qui apparaissait doucement et se précisait de séquence en séquence. Or, en fait, sur les quatre déplacements en question, Serge Le Péron a coupé la musique du premier, il a gardé la musique pour le deuxième, il a mis autre chose pour le troisième et il l'a gardée pour le quatrième, de sorte qu'il a rompu l'équilibre que je souhaitais. Je lui en veux pour cela. Ce n'est pas méchant mais je lui en veux. Pour moi la musique joue un rôle dans le film. Elle peut élucider des situations. Elle joue ainsi un rôle de construction. Elle donne une forme. Je prends souvent un exemple que proposent énormément de westerns et qui me frappe beaucoup : la forme musicale du couplet-refrain, le rondeau, comme on dit chez nous. Il y a un thème qui vient et qui va revenir plusieurs fois. Entre-temps il y a des épisodes, des épisodes secondaires qu'on peut oublier, mais le thème va revenir. C'est ainsi dans *La Chevauchée Fantastique*, en gros ; ou dans OK Corral qui est un exemple très poussé puisqu'il y a une chanson. Je ne pense pas que le rôle d'un compositeur au cinéma soit celui d'un accessoiriste. S'il y avait un accessoiriste à côté de moi, il dirait peut-être que le rôle d'un accessoiriste n'est pas négligeable non plus ! Cette expérience de *L'Affaire marcorelle*, on l'a vécue de façon très positive, et moi, ça m'a beaucoup intéressé. Bien sûr, dans le film je trouve, comme souvent, qu'il n'y a pas beaucoup de musique. Comme souvent, je reproche un mixage dans lequel nous nous trouvons, nous les compositeurs de musiques de films, confrontés à des adversaires potentiels et redoutables que sont les "monteurs-son", que les Américains appellent les "sound-engineers". Ce sont des gens qui se disent qu'ils vont imaginer des sons sur telle ou telle séquence ; alors que la musique n'est pas faite et n'est pas là. Les monteurs-son créent leurs effets comme s'il n'y avait pas de musique, et puis après ils disent " Ah oui alors, si on n'entend pas mon petit machin là ! ça ne va pas". Donc on est en concurrence directe. J'espère que cela ne durera pas, mais de nos jours c'est une situation embêtante dans laquelle on n'a pas les moyens techniques qui permettent de voir si tout va ensemble. Le monteur-son peut travailler dans sa salle tout à fait indépendamment de ce qu'on est en train de travailler ailleurs. De même que moi, quand je risque ma musique, j'ignore le travail du monteur-son. Dans certaines séquences de *Ridicule*, par exemple, que j'ai bien suivies, il y a des sons "off" et je me dis pourquoi ces sons "off" sont-ils là ? Je n'ai pas de réponse. Ce travail peut être très bien fait, mais il est très difficile à maîtriser. Mis à

part ça, moi je suis content de mon aventure avec Serge Le Péron et je pense que son film est une très bonne action. Je trouve que c'est une très bonne action parce que vraiment c'est une réflexion très intéressante, un coup d'œil très intéressant sur le souvenir, sur la réaction des gens à l'égard ce qu'a été leur passé, gauchiste comme on dirait, hein, à une période où ou l'on vit d'illusions, de plus en plus. Et je pense que si l'on prend ce film avec humour et si l'on a plaisir à voir Jean-Pierre Léaud, on aimera *L'Affaire marcorelle*. Parce ce que c'est ça qui m'a ravi quand j'ai vu le film, de voir Jean-Pierre Léaud en monsieur je ne dirais pas bedonnant mais presque, de bientôt soixante ans avec des enfants qui se moquent un peu de lui, avec une femme qui a un métier tout à fait bourgeois et officiel à Chambéry, qui est juge mais qui en même temps se bat très sérieusement. Tout le temps je revois Antoine Doissel qui à un moment va faire une grosse connerie et va s'excuser avec un grand sourire. Sans arrêt j'attends ça, et c'est un peu ce qui ce passe dans le film.

LA MUSIQUE ET LE SOUVENIR

Un spectateur me disait que le thème récurrent de ma musique pour *Pierrot le fou* lui semblait inspiré par celle de Bernard Hermann dans *Vertigo*. D'abord, il y a plusieurs thèmes dans *Pierrot le fou*. Cela me fait penser à une conversation que j'ai eue avec quelqu'un de chez Barclay quand le film est sorti. Il me disait : "alors, on va sortir un 45 tours, alors on va mettre le thème..." Je lui ait dit : "Lequel ?" Lui n'en voyait qu'un, et pour moi il y avait quatre thèmes. Si, en plus, vous y trouvez *Vertigo* ! Ce serait une ressemblance tout à fait inconsciente. Je me rappelle *Vertigo* et très bien un certain accord musical qui bizarrement semble avoir fortement influencé mon collègue et contemporain Berio. Mais vous savez, la question des influences... ! Je me souviens qu'il y a pas mal d'années, j'avais commencé à lire des bouts du bouquin de Freud sur les rêves où il parle tellement des souvenirs inconscients que je me disais : si on écrit, si on est créateur, si on pense avoir des idées, si on pense trouver des choses, en fait on ne trouve jamais rien de nouveau, parce que tout ça est déjà là et que ce sont des souvenirs inconscients qui remontent. *Vertigo* est une musique de film que j'aime beaucoup. Donc on peut dire qu'elle m'a marqué, mais qu'elle m'a marqué par la bande, comme on dit au billard ! Au cinéma, j'ai toujours été avide d'écouter ce que les films faisaient de la musique et j'ai souvent été très déçu soit par sa qualité, soit par son statut. J'ai été très cinéphile et je pouvais enchaîner plusieurs films à la suite. Je me souviens qu'un jour j'étais entré dans un cinéma pour voir un film d'un metteur en scène que j'ai beaucoup admiré par la suite, mais que j'aimais moins à l'époque : c'était *La Strada*, de Fellini. Le film ne m'avait pas emballé complètement à ce moment-là. Ce n'est pas pour dire du mal de *La Strada*, parce que j'aime beaucoup Fellini, moins Nino Rota pour sa musique symphonique ; mais Nino Rota lié à Fellini, c'est quand même quelque chose. Un peu après ça, je rentre dans un autre cinéma et je vais voir *Sur les quais*. J'entends le début de *Sur les quais* et je me dis que ce générique est formidable ; la musique de ce film, je vais l'écouter ; et puis le film terminé, je me dis, zut, j'ai complètement oublié d'écouter la musique. C'est un peu le problème de la musique de film. J'avais entendu la musique au début, je l'avais trouvée bien. Elle est de Léonard Bernstein, je crois, pour qui j'ai beaucoup d'admiration. Et puis après, je n'avais plus rien entendu. C'est drôle, souvent, ce qui reste des musiques de film. Par exemple je revoyais il n'y a pas longtemps un film qui m'avait frappé à l'époque : *Rio Bravo*, avec cette histoire de trompettes de la mort. Je retrouvais cette musique et je me disais qu'il y a des musiques dont je me souvenais et d'autres dont je me souvenais pas du tout. C'est un phénomène curieux que j'ai éprouvé en revoyant *La Chevauchée fantastique* et des tas d'autres films : ils vous marquent par un thème, par une idée musicale, alors que beaucoup d'autres ne vous

marquent pas du tout. C'est le problème de la musique de film : on ne sait pas très bien où cela va.

QUI S'INTERESSE A LA MUSIQUE DE FILM ?

Je me plains souvent de ce que les gens s'en tapent complètement, en tout cas la plupart des gens, et les critiques en particulier. Les premiers à s'en taper, ce sont les critiques, les deuxièmes, ce sont les metteurs en scène, et les troisièmes, c'est peut-être le public. Mais je mets en tête les critiques et les metteurs en scène, certains metteurs en scène du moins.

Ce qui est très compliqué pour un metteur en scène quand il travaille sur un film c'est qu'au moment où il va travailler, on a besoin de lui. Alors on le chouchoute, on lui dit : c'est important ce que vous allez nous amener, ça va sauver mon film, ou bien alors une phrase affreuse qu'on m'avait dite : "Comme je n'ai pas vraiment réussi mon film, on a besoin de musique", des phrases de ce genre... C'est vrai que c'est une dimension qui est très délicate à manipuler. Et d'autant plus difficile à maîtriser pour le metteur en scène qu'il est en général l'interlocuteur unique du compositeur. Si on est metteur en scène de cinéma c'est qu'on a une certaine idée du cinéma, c'est qu'on est donc sans doute à la fois capable de concevoir ce qu'est une histoire au cinéma, de l'écrire, de faire un dialogue, de faire des cadrages, de choisir ses décors, de choisir ses plans, de choisir son éclairage, de choisir la pellicule qu'on va employer, la caméra qu'on va employer, tous ces moyens-là et de contrôler le montage. En plus, j'ai oublié de le dire, mais il faut aussi savoir contrôler les circuits économiques. Il y a tout cela, et puis il y a un bonhomme, un idiot qui arrive à un certain moment, à qui on va demander de faire la musique du film. Et cela, la musique, on n'y comprend rien. Alors il y a très peu de dialogue. J'en parle volontiers et sans amertume mais je dis simplement qu'il y a très peu de dialogue.

Je m'aperçois très souvent jusqu'à quel point les gens de cinéma sont illettrés en musique. Mais c'est vrai qu'on est tous illettrés en musique. La musique est une chose curieuse. D'une part, pratiquement tous les gens qui écoutent de la musique seront gênés si, par exemple, les musiciens jouent faux, jouent maladroitement ou pas en mesure. Mais, d'autre part, ils n'ont aucune idée de l'écriture musicale. Cela m'amuse beaucoup si par exemple, comme ça m'arrivait souvent dans le temps, je suis dans le train ou ailleurs dans un lieu public et que j'écris avec une page de papier à musique devant moi. Alors les gens semblent très étonnés ; j'écrirais en arabe ou en chinois ou en mathématiques supérieures ou autre, ce serait pareil : la langue écrite musicale leur paraît complètement abstraite. Et en même temps ils ressentent la musique.

Quant à moi, j'ai une grande joie quand je travaille pour un film : on arrive dans le studio où on va enregistrer la musique, on lève la baguette, on fait jouer les musiciens, et brusquement la musique est là. Pour des raisons économiques complexes et difficiles dont il serait sordide de parler aujourd'hui, la musique de film est traitée un petit peu au rabais et elle subit la concurrence des musiques enregistrées, musiques qui sont en général très bien jouées par des musiciens qui les ont interprétées sans penser à aucun impératif matériel, avec de gros moyens. Ce sont souvent les meilleurs enregistrements qui puissent exister de telle ou telle œuvre. Et, en plus, ce sont des morceaux qu'on a déjà dans la tête. Je revois, par exemple, mon travail avec Truffaut. Je ne me suis pas très bien entendu avec lui, mais je ne regrette pas notre collaboration et j'ai beaucoup de respect pour lui. Mais je crois que la musique le dépassait un peu. Je pense souvent que mon meilleur souvenir avec lui ça a été *L'Enfant sauvage*, un film pauvre où il se mouillait beaucoup et pour lequel il avait choisi lui-même

des disques qu'il connaissait par cœur. C'est Vivaldi qu'il écoutait, mais pas dans les cabinets, comme c'est dit dans *Baisers Volés*. J'adore cette phrase quand Jean-Pierre Léaud dit : "Oui, tu sais, les bistrots avec des bougies et du Vivaldi dans les cabinets !". C'est une réplique que je trouve absolument merveilleuse. Pas dans les cabinets donc mais sérieusement chez lui. Et les thèmes qu'il avait choisis pour *L'Enfant sauvage* étaient bien.

Autre exemple : je me rappelle avoir vu un jour un très beau film tardif en noir et blanc, de John Ford, *Wagon Master*, qui concernait une équipe de Mormons, et la musique était faite entièrement de chants traditionnels mormons. Comment lutter contre ça ? Ford y avait mis tous ses souvenirs de vie. Il avait retrouvé des thèmes qu'il aimait beaucoup. C'aurait été extrêmement difficile.

J'ai un gros problème avec la musique de nos jours, sans parler du fait que moi , j'essaie de ne pas la faire trop difficile, alors que beaucoup de mes amis préfèrent qu'elle soit très difficile, ce qui n'arrange rien. La musique d'aujourd'hui a beaucoup de mal à rentrer dans la tête des gens parce qu'ils ont besoin de reconnaître des choses. Ils ont besoin d'assimiler, on a tellement de choses dans la mémoire. C'est là un problème qui me trouble beaucoup.

LE MARIAGE DE L'IMAGE ET DE LA MUSIQUE

Vous me demandez si on peut écouter de la musique de film sans voir les images. C'est difficile à dire, parce que moi, je suis un peu narcissique. Je passe mon temps à écouter ma musique de film plus qu'à regarder les images. Heureusement je l'aime bien, quoique pas toujours : il y en a que je n'ai pas envie de réécouter. Mais voyez-vous, cela est lié à une autre question : l'impact qu'ont eu les musiques préexistantes incorporées au film. Quand Bresson dans *Un Condamné à mort s'est échappé* utilise Mozart, quand dans *Le Procès* Orson Welles utilise Albinoni, quand Vivaldi apparaît chez Truffaut ou chez Renoir, admirablement d'ailleurs, dans *Le Carrosse d'or*, c'est vrai qu'on se trouve en face d'une contradiction. Il y avait deux grands principes autrefois : parlant de la musique de film, on disait qu'elle était bonne quand on ne la remarquait pas ; ou bien que la musique de film était bonne quand on ne pouvait pas l'écouter sans les images.

On a beaucoup dit cela, moi je vois l'impact de la musique de film quand elle apparaît au cinéma. Si c'est une musique qui vous touche, qui est bonne, qui est intéressante, ça a une existence. Et c'est vrai que la musique que j'ai écrite pour *Pierrot le fou* est dans la mémoire d'énormément de gens qui l'ont écoutée, sans doute sur disque, bien que ces disques ne marchent pas très fort en général, mais ça constitue une espèce de référence. C'est vrai que la coexistence entre la musique et les images est difficile. Pour ne rien dire de la coexistence entre la musique et les paroles. Souvent, quand il y a de la musique, je n'entends pas les paroles même si elles sont audibles. Souvent, longtemps après avec un film que j'ai entendu des tas de fois, je vais me dire : "Tiens, ça je n'avais jamais remarqué !". Cela peut m'arriver parce que la musique me distrait. Cette remarque a une valeur générale. Une fois, cela m'a beaucoup frappé, j'étais dans les coulisses d'un théâtre où chantait Brassens. Je l'entendais chanter et je ne le voyais pas. Et je pensais, à la sortie de cette expérience (comme je le pense en général des chansons de Brassens que j'ai beaucoup écoutées dans ma vie et que dans l'ensemble j'aime beaucoup), qu'il y avait eu des chansons dont je ne perdais pas un mot et d'autres par lesquelles je me laissais un peu bercer. Je me bats beaucoup pour dire que la musique de film, ce n'est pas n'importe quoi, à l'inverse de ce que croient beaucoup de gens qui pensent à l'heure actuelle que n'importe quoi fera l'affaire : la musique du cousin, la musique du fils, la musique du synthétiseur. Moi je me bats pour l'idée que la musique dans

un film, ça peut être bien. Ravel avait cette idée. A l'époque, il disait que la musique de film pourrait être une sorte d'opéra contemporain. Je pense tout le temps que le mariage entre la musique et les autres éléments du film peut exister. Et il a existé. On citait Hitchcock tout à l'heure, et c'est vrai que le mariage entre Bernard Hermann et Hitchcock a très bien fonctionné quelquefois. Je me rappelle beaucoup de films dans lesquels ce mariage existait profondément.

Comme je suis musicien, j'aime autant que les gens apprécient ma musique. Je suis d'autant plus malheureux quelquefois dans les mixages de films, une épreuve redoutable parce que je me dis souvent : là ma musique ne marche pas bien, on ne l'entend pas, on ne la comprend pas. On va alors me rétorquer : "Mais tu ne penses qu'à la musique !" Oui, mais en même temps, c'est important. Je me rappelle une discussion qui s'était bien terminée d'ailleurs, quand on avait monté le prémixage du film de Tavernier *Que la fête commence*. A la fin de *Que la fête commence*, il y a une séquence où brusquement Philippe d'Orléans / Noiret dit que sa main sent mauvais et qu'il faut couper sa main et il veut absolument partir en carrosse, et ce carrosse va partir et nous entraîner dans une situation assez violente. Alors là, c'était d'autant plus facile à défendre pour moi qu'il s'agissait d'une musique qui n'était pas de moi mais de Philippe d'Orléans, du personnage lui-même. On avait mis un chœur absolument superbe de Philippe d'Orléans, un chœur enregistré avec un vrai orchestre. Il y avait du monde : il y avait ceux qui causaient, des bruits de carrosse et ce chœur absolument sublime. On commence à faire des essais de mixage. Alors je dis à Bertrand : "là c'est pas possible, il y a une musique merveilleuse et on ne l'entend pas ! Il faudrait tout de même trouver l'équilibre !" Bertrand a bien travaillé et l'équilibre a été trouvé.