

# À l'écoute du regard

## Composer pour le cinéma indépendant aujourd'hui

◆  
PHILIPPE LANGLOIS

Philippe Langlois, enseignant, chercheur, producteur et compositeur, évoque la complicité entre musique et cinéma à travers ses différentes collaborations avec des cinéastes indépendants, tels que Manuela Morgaine, Natacha Nisic, Véronique Caye et Frank Smith, interrogeant la place du son dans le champ du cinéma expérimental et documentaire contemporain.

L'intérêt que je porte à la rencontre entre l'image et le son et plus précisément aux relations qui unissent la musique électroacoustique et le cinéma trouve son origine dans la composition musicale réalisée sur des synthétiseurs que des amis cinéastes m'ont confiée au début des années 1990 pour des films en Super 8.

Depuis, la composition a toujours irrigué, alimenté et influencé, en parallèle et en filigrane, une trajectoire de chercheur, de musicologue, de producteur radio et d'enseignant, dans un riche aller-retour entre le faire, la pensée et la transmission. Dans ce texte, il s'agit de mettre en lumière cette pratique à l'aune de quelques créations choisies qui ont jalonné ce parcours.

### La fabrique du son

C'est au milieu des années 1990, alors que j'œuvrais en tant que coproducteur et compositeur à la réalisation d'un court-métrage de David Duponchel intitulé *Enuma Elish*<sup>1</sup>, que la véritable rencontre professionnelle avec le septième art s'est opérée. Nous souhaitions créer une bande-son entièrement composée à partir de sonorités transformées, ce qui a été possible du fait d'une production complexe qui s'est étalée sur plusieurs années, me permettant d'intégrer la classe de



composition électroacoustique de Francis Faber, à Dieppe, et d'apprendre le fonctionnement du studio – la Grande Fabrique – où la bande-son du film fut composée.

En l'absence d'équipe prévue pour la production sonore, faute de budget, j'ai dû prendre en charge les différents postes afférents au son. Mon désarroi initial face à la méconnaissance du travail à accomplir s'est alors mû en une formidable opportunité de travailler chacune des étapes de la production sonore cinématographique : prise de son au tournage, post-synchronisation des voix, bruitage, montage son, mixage, ainsi que la composition musicale acousmatique. De cette expérience fructueuse a germé l'idée du sujet d'une thèse en musicologie

soutenue en 2004 et éditée en 2012 aux éditions MF sous le titre *Les Cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*.

Après une interruption de 1999 à 2005 dévolue à l'écriture de ma thèse de doctorat et consacrée à une intense période de production au sein de l'atelier de création radiophonique de France Culture, la composition a repris avec un projet aux côtés du metteur en scène Manuela Morgaine, prélude à une collaboration qui dure encore.

Ces dernières années, la composition pour le cinéma s'est considérablement développée, principalement dans le champ du documentaire de création et du cinéma expérimental à travers des collaborations avec Natacha Nisic, Véronique Caye et Frank Smith.

Le point commun à toutes ces partitions cinématographiques est qu'elles impliquent de penser la bande-son en amont du tournage, idéalement dès l'écriture du scénario, ce qui me confère une place d'auteur à part entière.

La grande liberté de création qui caractérise chacun des projets de ces cinéastes s'est naturellement reportée sur la composition musicale et plus largement sur toute la dimension sonore – matière/bruitage, ambiances et design sonore –, ouvrant la possibilité de faire se rejoindre subtilement le fond et la forme dans une union dialectique et poétique entre l'image et le son.

Au fil des collaborations s'est dessinée la « philosophie » de mon travail, consistant à considérer la musique comme l'une des composantes sonores à égale importance avec les bruits, les ambiances et les voix, dans le sillage de la notion de « partition sonore ». Cette démarche relève d'une longue tradition qui remonte à l'aube du cinéma sonore, illustrée par les bandes-son de Rouben Mamoulian, Dimitri Kirsanoff, René Clair, ou à travers des collaborations fructueuses entre Maurice Jaubert et Jean Vigo, Roland Manuel et Jean Grémillon, ou encore Yves Baudrier et Jean Epstein, notamment pour le ciné-poème *Le Tempestaire*, etc.

### Partition sonore

L'expression « partition sonore » a été inventée par Edgar Varèse dès 1936, venant prolonger son projet musical, qui consistait à « ouvrir largement à la musique tout l'univers des sons <sup>2</sup> », avant d'être ensuite reprise puis théorisée par Michel Fano dans les années 1960, grâce à ses expérimentations menées dans les films d'Alain Robbe-Grillet ou pour les documentaires animaliers de François Bel et Gérard Vienne.

» Au fil des collaborations s'est dessinée la « philosophie » de mon travail, consistant à considérer la musique comme l'une des composantes sonores à égale importance avec les bruits, les ambiances et les voix [...]

Pour le chercheur canadien Frédéric Dallaire, « c'est grâce à cette partition sonore que les sons acquièrent leur puissance d'affecter. La partition sonore est le lieu de structuration des sons organisés; elle offre au compositeur de musiques de film une emprise sur un espace sonore infini. La partition sonore affirme les interrelations entre les différents sons d'un film et la nécessité d'en structurer les rapports musicaux. En définitive, la création musicale pour le cinéma, par l'entremise de l'organisation d'une partition sonore, dévoile le processus de résonance entre la volonté de l'artiste, les outils de production sonore et l'espace musical <sup>3</sup> ».

Pour le documentaire de création et dans le foyer de la cinématographie expérimentale, Frédéric Tachou écrit que « le rapprochement de deux moyens d'expression aussi éloignés l'un de l'autre que le langage iconique et le langage musical induit que l'un et l'autre tendent à s'abîmer intégralement dans la dimension de leur montage pour ne former qu'un langage unifié d'un niveau supérieur : un métalangage audiovisuel <sup>4</sup> ». En effet, l'essence même du cinéma expérimental s'est longtemps affirmée dans l'auto-réflexion d'un matériau audiovisuel imposant le devoir d'en réinventer pour chaque film la totalité des codes et des règles.

### Foudre

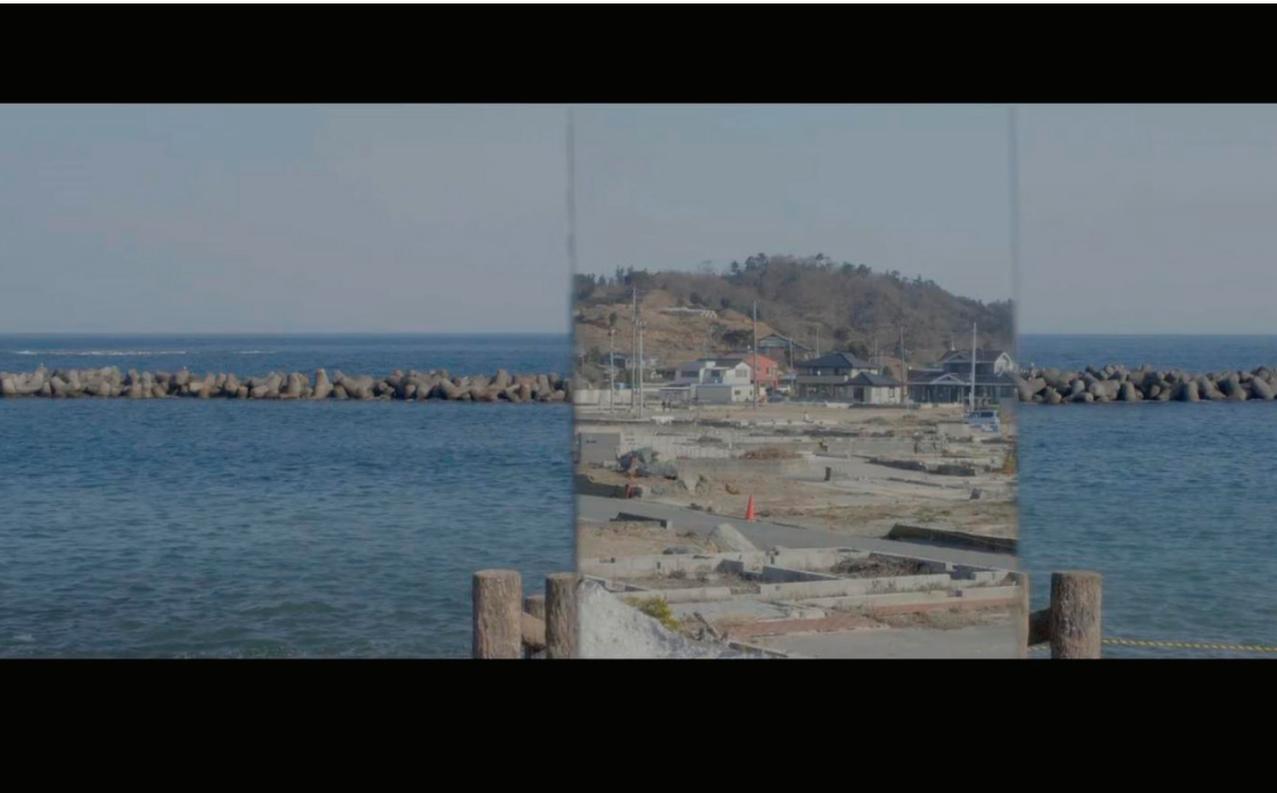
C'est donc dans cette perspective que mon travail s'inscrit pour la plupart des partitions signées jusqu'à ce jour, en questionnant la place de la musique et plus largement du son dans la réalisation d'un film.

J'ai repris ce processus dans la tétralogie *Foudre* <sup>5</sup>, de Manuela Morgaine, un film en quatre saisons où une vingtaine de motifs thématiques sonores et musicaux peuvent être répertoriés. Telle une exposition de formants, ces motifs se déploient au fil des quatre saisons, se combinent, occasionnant des prémonitions, des rappels, des réminiscences dans la structure du film d'où la musique peut *in fine* s'extraire et naître. Ces éléments sont tissés entre les paroles, les bruits réalistes, les trames sourdes et la musique pour se trouver rassemblés et condensés dans le générique de fin sous la forme d'une musique techno qui réunit l'ensemble des protagonistes dans une boîte de nuit <sup>6</sup>. La construction formelle des différentes composantes acoustiques de cette œuvre crée une forme dramatique audiovisuelle totale non sans lien avec l'idée du « filmopéra » chère à Michel Fano.

### À l'écoute de l'image

De manière plus radicale, j'ai poursuivi ce travail sur la matière son pour l'installation audiovisuelle intitulée *f* de Natacha Nisic exposée au musée du Jeu de Paume lors de l'exposition monographique « *Écho* », qui lui fut consacrée d'octobre 2013 à janvier 2014.

Deux ans après la catastrophe de Fukushima, Natacha Nisic s'est rendue non loin de la centrale sinistrée. Elle a posé sa caméra sur les paysages, les villages et les êtres qui ont subi les ravages du tsunami et l'irradiation de la centrale, des lieux où la vie reprend peu à peu ses droits. Le film repose sur un dispositif



composé de sept lents travellings de vingt-cinq mètres où sont disposés à différents intervalles des miroirs verticaux de trente centimètres de large, permettant au regard d'englober en même temps le champ et le contrechamp, comme l'avant et l'après de la catastrophe. « Ce dispositif constitue, sans trucage, le jeu d'une image dans une autre, d'un mouvement dans un autre, d'un paysage et de son vis-à-vis, permettant de conjuguer en un seul regard le temps des déplacements et des espaces », déclare l'artiste vidéaste.

Mon parti pris a donc été d'intervenir a minima. D'emblée, afin de ne pas affecter l'image d'une charge émotionnelle inappropriée, il m'a semblé pertinent d'écarter l'idée de recourir à de la musique et de créer plutôt une collision audiovisuelle sur les plans tant spatial que temporel.

Le choix des sons s'est opéré en vue de traduire l'invisibilité de la radioactivité à travers des matériaux qui la transportent, tels le sable, le vent, la pluie, l'eau, la poussière, rendue audible en la déposant sur la piste optique d'une pellicule de 35 mm. Dans un étroit rapport de désynchronisation, j'ai induit une distorsion

entre le son et l'image. Ainsi, la pluie est entendue sur le travelling d'une fête populaire ensoleillée, le son des fonds marins résonne sur un autre plan devant le front de mer en surface. On a artificiellement créé le bruit des vagues lui-même en malaxant du sable. Des cris d'enfants sont juxtaposés sur l'image d'un terrain de jeux barricadé et déserté du fait de son irradiation, soulignant à la fois la joie du passé et l'espoir de son retour.

Sans cesse, avec *f*, le regard et l'écoute se retrouvent dans cet entre-deux, insaisissable, dans ce présent où les habitants tentent un impossible retour à la vie normale.

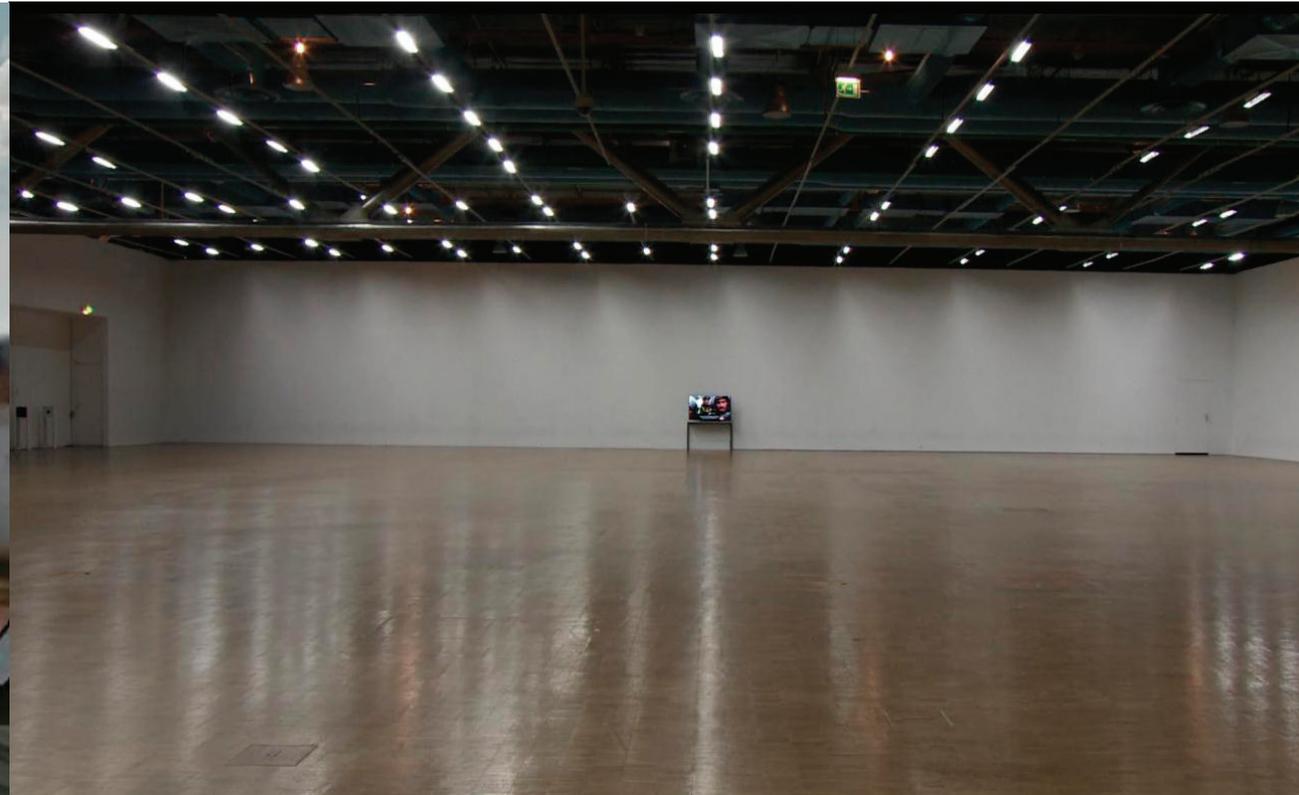
### **L'Amour fou**

J'ai adopté une démarche similaire pour *L'Amour fou* <sup>7</sup>, de Véronique Caye, librement inspiré du roman éponyme d'André Breton. Si j'avais à l'origine envisagé de créer « une chanson de guetteur », pour reprendre les mots de Breton <sup>8</sup>, celle-ci se trouve finalement absente du montage final au profit de sonorités concrètes réalistes prélevées à même les rives de la Seine où se déroule le film. D'une manière paradoxale, le travail sur ce film nous a donc conduits à ne pas recourir à de la musique; nous lui avons préféré les bruits de Paris, qui s'élèvent telle une symphonie de ville minimale. En effet, répondant aux questions que pose André Breton à propos de « la rencontre capitale de votre vie <sup>9</sup> », la musique menait le film sur un versant fictionnel au lieu de laisser ce questionnement en suspens dans la beauté sublime de sa matière documentaire. Au final, la seule musique qui subsiste est celle qui est captée *in situ*, émanant de deux trombonistes qui s'exercent en duo de manière un peu maladroite, dissonante et fragile, entendue après une citation d'Alfred de Musset par la voix d'un des protagonistes interrogés : « Il y a une chose au monde sainte et sublime, c'est l'union de ces deux êtres si imparfaits et si cruels. »

En outre, ce travail sur la matière sonore s'est également imposé en écho au dispositif de filmage, où, jouant sur les intensités de flou entre les avant et arrière-plans, Véronique Caye a cherché avec sa caméra à saisir au plus près l'expression et l'émotion sur le visage des personnes qu'elle questionne. Oscillant entre des matières enregistrées « raz la membrane » du microphone et des ambiances générales imprégnées de sirènes d'ambulances et autres véhicules prioritaires, le travail sur le son cherche à souligner à la fois l'intimité et l'urgence de répondre à la question d'André Breton.

### **La musique des questions**

Cette façon d'aborder la bande-son d'un film de manière minimale, sans musique dite « originale », est évidemment loin d'être une règle, la méthode de travail devant s'adapter pour chaque projet cinématographique, comme l'illustrent les deux récentes collaborations avec Frank Smith, où la musique instrumentale et électroacoustique se déploie en revanche sur toute la durée des films.



*Le Film des questions*<sup>10</sup> (2015), de Frank Smith, est un film documentaire inclassable à la croisée d'un cinéma d'auteur expérimental à portée littéraire et poétique dans le sillage de la pensée objectiviste de Charles Reznikoff et d'un cinéma à dimension performative, puisque la bande-son du film – voix des comédiens et musique – est également conçue pour pouvoir être interprétée en direct, comme lors de la première projection, dans le cadre du festival Hors Pistes au Centre Georges-Pompidou en janvier 2015.

Le film s'appuie sur un fait divers survenu en Alabama, aux États-Unis, en 2009, où un homme assassine en masse dix personnes avant de mettre fin à ses jours à l'issue d'une course-poursuite avec la police. Le dispositif visuel reconstitue en temps réel et grâce à l'animation d'images prélevées sur *Street View* l'intégralité de l'ultime parcours du tueur, depuis son domicile jusqu'au lieu où il se suicide.

La musique repose alors sur deux éléments : un thème au piano, et un drone grave de nature synthétique qui court sur toute la longueur du film.

Le drone en forme de basse continue soutient l'harmonie, proche d'une tonalité de *do* mineur<sup>11</sup>, et exerce plusieurs fonctions. En premier lieu, sa persistance se retrouve dans l'image et représente les lignes de prévisualisation du parcours qui se superposent en permanence à la route sur les images de *Street View*. De manière plus symbolique, le drone donne également à entendre l'idée fixe et l'obsession morbide de ce tueur dans sa macabre entreprise.

La longue mélodie serpentine qui se déploie et se répète sur toute la durée du film s'inspire en partie du standard de jazz *Alabama*, de John Coltrane, revisité au piano puis augmenté dans une esthétique minimaliste et épurée.

Calquée sur la prosodie d'une phrase interrogative, la plupart des motifs qui composent cette mélodie s'achèvent sur des intervalles ascendants.

C'est la « musique des questions ». De même que le texte des comédiens, la musique tend aussi à se confondre avec un paysage; elle trace sa route inexorablement sans chercher à s'harmoniser avec le rythme ou le débit des paroles.

La temporalité est également une donnée essentielle de cette musique, oscillant entre le temps réel du parcours dans le film, le moment où cet événement s'est produit et l'interprétation en direct lors de la projection. La répétition du thème, six fois, ainsi que les motifs circulaires, répétitifs et récurrents qui le constituent se veulent aussi le reflet, comme le drone, de l'idée de l'obsession.

Les longues résonances du piano et les silences qui séparent chaque note créent un contraste entre le calme de la musique et la violence des actes commis.

### **La musique des visages : au-devant de l'image**

De même que *Le Film des questions*, et comme l'ensemble de la production cinématographique de Frank Smith, *Le Film des visages*<sup>12</sup> (2016) est construit autour d'un document, en l'occurrence un reportage de trois minutes d'une manifestation qui s'est tenue à Alexandrie en 2010 pour protester contre le régime du président Hosni Moubarak et l'assassinat du jeune militant Khaled Saeed par la police, événement qui sera le déclencheur du « printemps égyptien ».

L'idée principale du film repose sur la volonté d'aller vers l'image, au-devant de l'image, de toujours s'en rapprocher jusqu'à pouvoir saisir les visages de cette insurrection. Pour ce faire, à l'instar du film de Michael Snow *Wavelength* (1970), le film repose sur un long travelling avant de quarante-cinq minutes qui lentement se rapproche du mur d'en face, où est projeté en boucle le reportage sur un écran. Au cours du cheminement de la caméra vers le mur, l'espace se resserre progressivement et est régulièrement interrompu par l'intrusion d'images fixes de visages de manifestants, d'intertitres de slogans scandés, de visages de militaires en gros plan, jusqu'à devenir un « face à face » entre les visages des manifestants et ceux des spectateurs.

Pour accompagner cet effet de zoom d'une image dans une autre image, d'un écran dans un autre, pour chercher à inscrire le son de ce reportage dans la bande-son du film, je suis parti des trois minutes de la bande-son de ce reportage, étirée grâce à la technique du *timestretching* sur toute la durée du film. Il en résulte un ralenti sonore saisissant où la clameur des manifestants se mue en vagues successives de cris méconnaissables, apparaissant et disparaissant au gré du mixage suivant les inflexions de la musique et du montage image.

Je me suis également appuyé sur la tradition musicale séculaire de la poésie chantée égyptienne, le *melhoun* et le *chaâbi*, par essence libre, traditionnellement accompagnée d'un oud en m'inspirant des illustres musiciens porteurs de cette tradition, notamment Yusuf al-Manyalawi, Ali Abd al-Bari, Salama Higazi et bien sûr la grande prêtresse Oum Kalthoum, dans son immortalisation du célèbre poème *El Atlal* (« Ruines »). Des motifs d'accompagnement au oud ont été prélevés, retranscrits puis transposés au piano dans un *maqâm* (mode) de *si*, note la plus aiguë de la gamme de *do*, avec l'idée que cette note puisse représenter un cri, le son le plus haut qui puisse être émis. Cette idée émane de l'opéra *Wozzeck*, d'Alban Berg, où cette note symbolise le couteau avec lequel Marie sera assassinée.

Pour jouer ces motifs, le mode de jeu du piano est hautement évocateur. L'idée était de créer un instrument hybride, ni piano ni oud, un « pianoud » obtenu en étouffant les résonances naturelles du piano avec des feutres puis en amplifiant la résonance avec la pédale de *sustain*. Il en résulte une sonorité singulière, se rapprochant du oud sans pouvoir vraiment l'atteindre du fait des quarts de ton impossibles à réaliser sur cet instrument. De manière symbolique, ce mode de jeu est aussi en lien avec l'insurrection égyptienne, à la fois étouffée et amplifiée par la résonance infinie qui se répercute sur son peuple aujourd'hui.

Sur ce « pianoud », la chanteuse Sapho a accepté d'improviser. Les textes qu'elle chuchote et chante en arabe proviennent de textes personnels, d'extraits tirés de *L'Art d'aimer*, de Mahmoud Darwich, ainsi que d'une libre interprétation d'*El Atlal* d'après le poème d'Ibrahim Nagi.

Autour de ces motifs très identifiables, toute une palette de sons de synthèse a permis de créer une sorte de *no man's land* musical, déclinant toutes les notes du *maqâm* de *si*, jusqu'à la note dite « sensible », altérée d'un bémol sur la note *la*. Ces sonorités immatérielles créent un interstice, un trou béant, dans lequel il serait possible de glisser un œil ou une oreille, témoins extérieurs du drame qui s'est joué lors de ce « printemps égyptien ».

Il faudrait ne pas s'arrêter là, ni restreindre le cadre de l'analyse à ces quelques films et pousser plus avant les liens qui unissent mon travail et la création audiovisuelle, comme pour la partition sonore tout juste achevée dans *Rather Die Than Die*<sup>13</sup>, le dernier film de Natacha Nisic, ou encore les collaborations à venir avec Vivianne Perelmuter sur son prochain long-métrage, *Homing*, ainsi que *Le Film de l'impossible*, de Frank Smith.

Il conviendrait donc d'approfondir encore « cette complicité entre musique et film [qui] n'existe que dans le temps et l'espace de leur union », comme l'observe Michel Chion<sup>14</sup>, car c'est effectivement dans cette optique qu'il peut être donné d'en apprécier l'utilisation, dans cet équilibre où l'image et la musique ne signifient plus la même chose autrement que dans une dramaturgie audiovisuelle savamment entrelacée, un domaine où il reste encore tant à faire, à explorer et à découvrir.

1. *Enuma Elish*, film de David Duponchel, 35 mm, noir et blanc et couleur, 17 minutes, Cerbère Production, 1998. 2. Edgar Varèse, « Le destin de la musique est de conquérir la liberté », *Liberté*, n° 59, 1959, p. 276. 3. Frédéric Dallaire, « Son organisé, partition sonore, ordre musical : la pensée et la pratique cinématographiques d'Edgard Varèse et de Michel Fano », *Intersections*, vol. 33, n°1, 2012, p. 69. 4. Frédéric Tachou, *Catalogue du 16<sup>e</sup> Festival des cinémas différents et expérimentaux de Paris*, 2014, p. 56. 5. *Foudre* est un film en quatre saisons, 210 minutes, de Manuela Morgaine produit par Mezzanine Films (2008-2012). 6. Voir un extrait du générique de fin : <https://vimeo.com/50973389> (consulté le 9 mai 2017). 7. *L'Amour fou*, film indépendant, noir et blanc, 24 minutes. Voir : [www.victorverite.com](http://www.victorverite.com) (consulté le 9 mai 2017). 8. « J'aimerais que ma vie ne laissât après elle d'autres murmures que celui d'une chanson de guetteur, d'une chanson pour tromper l'attente. » André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1<sup>re</sup> éd. 1937, 2013, p. 39. 9. *Ibidem*, p. 27. 10. *Le Film des questions*, de Frank Smith, 52 minutes, production Hors Pistes, Centre Georges-Pompidou/Ircam. Il est visible sur Internet dans sa version intégrale sous-titrée en turc : <https://vimeo.com/169554250> (consulté le 9 mai 2017). 11. Il s'agit en réalité d'un mode de *la* (hypodorien ou éolien) transposé sur *do*. 12. *Le Film des visages*, film indépendant, couleur, 50 minutes, production Hors Pistes, Centre Georges-Pompidou/Ircam, avec la participation de la chanteuse Sapho. Le film est visible sur <https://vimeo.com>.