

« Rencontre avec la compositrice Marie-Jeanne Serero »

par François-Xavier Destors et Gaëlle Rilliard

Les écrits de Film-documentaire.fr

Détours – Rencontres avec un compositeur

Extrait :

Après une formation au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (CNSMP) récompensée par de nombreux prix d'excellence, Marie-Jeanne Serero parcourt l'Europe en tant que pianiste et chef de chant aux côtés d'artistes prestigieux (Rostropovitch, Didier Lockwood, Gabriel Yared, Christiane Eda-Pierre...). Œuvrant pour le théâtre, le disque, la littérature pour enfants, le cinéma et le documentaire, son approche de l'orchestration et de la composition musicale allie ouverture et originalité.

Article disponible en ligne à l'adresse :

www.film-documentaire-ecrits.fr/rencontres-mariejeanneserero

Pour citer cet article :

DESTORS François-Xavier, RILLIARD Gaëlle « Rencontre avec la compositrice Marie-Jeanne Serero », Détours – Rencontres avec un compositeur, Les écrits de Film-documentaire.fr

Rencontre avec la compositrice **Marie-Jeanne Serero**



© *Film-documentaire.fr*

Après une formation au Conservatoire national supérieur de musique de Paris (CNSMP) récompensée par de nombreux prix d'excellence, Marie-Jeanne Serero parcourt l'Europe en tant que pianiste et chef de chant aux côtés d'artistes prestigieux (Rostropovitch, Didier Lockwood, Gabriel Yared, Christiane Eda-Pierre...). Œuvrant pour le théâtre, le disque, la littérature pour enfants, le cinéma et le documentaire, son approche de l'orchestration et de la composition musicale allie ouverture et originalité.

En 2016, Marie-Jeanne est lauréate du 10e prix Sacem - France Musique pour la composition de la musique du film de René Féret, Anton Tchekhov 1890.

Vous vous êtes orientée très jeune vers des études musicales au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. Cette entrée au conservatoire était-elle une forme d'aboutissement ?

Non, pas du tout, c'était un déchirement. Lorsque je suis entrée au conservatoire à douze ans et demi, j'ai dû travailler par correspondance, quitter mes amis... Je m'écartais d'une

partie de la vie pour un monde où il fallait être passionné alors que je ne comprenais pas ce mot à cet âge-là ; on me disait que j'avais des facultés, des soi-disant dons et je ne comprenais pas non plus ce que cela voulait dire. Mes parents étaient simples et aimants, apeurés à l'idée que j'entre dans ce monde qu'ils ne connaissaient pas. Durant deux ans, on faisait huit heures de solfège par jour, plus l'école à la maison le soir avec des professeurs qui nous enseignaient les matières principales. Puis sont venus les classes d'harmonie, de contrepoint, d'orchestration, chacune avec leur prix. Parallèlement, les classes d'accompagnement renforçaient encore notre apprentissage du répertoire : le lied, où le chant est accompagné par le piano de manière intime et l'opéra où il est soutenu par l'orchestre entier. Là, j'ai quitté le lied pour l'opéra. J'arrivais à réduire les partitions et il me semblait que ce domaine m'offrait davantage à explorer musicalement. Je commençais également à pressentir que l'écriture serait mon meilleur moyen d'expression.

À l'issue de cette formation, vous obtenez un poste d'assistante dans la classe de la cantatrice Christiane Eda-Pierre, et pratiquez la direction de chant en parallèle de l'écriture orchestrale. Avec le recul, est-ce une artiste qui vous a durablement influencée ?

Christiane Eda-Pierre est une musicienne remarquable. Elle m'a appris combien la fragilité de la voix traduisait la sensibilité du chanteur. Mais les personnes qui ont le plus compté sont celles qui ont commencé ma formation musicale, mesdames Lemitre et Levéchin. Elles m'ont appris à me construire, dans la rigueur et le plaisir du dépassement. C'est pour essayer de conserver leur exemple que j'ai plaisir à enseigner aujourd'hui. Je voudrais citer encore Madame Rueff, Messieurs Zapolsky, Koerner et Henri ; ainsi que Monsieur Jansen, un génie absolu, qui enseignait l'orchestration. « Il faut écrire ce qu'il convient et non ce qu'on ressent d'emblée » disait-il pour signifier que l'orchestration peut se rapprocher d'une science exacte. Ce qui est terrible ! Lui-même aurait pu affirmer l'inverse dans une même heure de cours.

Après avoir accompagné les classes de chant et enseigné l'orchestration, vous avez contribué à ouvrir un séminaire consacré à la musique à l'image dès 2008, que vous poursuivez aujourd'hui. Que désirez-vous transmettre à travers cet enseignement ?

Je cherche à partir des outils qu'ont les étudiants au départ pour enrichir leur palette en cultivant leur curiosité, en écartant les fers de la prétention et du savoir tout acquis. Quand des réalisateurs ont la gentillesse de nous inviter à travailler, les élèves y vont en autonomie et sont libres d'imaginer leur collaboration avec eux. Après en avoir eu plein les mains du crayon, de la gomme et de l'ordinateur, c'est un vrai cadeau ! Souvent les compositeurs sont très contents de ce qu'ils ont fait. Mais la première version annonce les vingt suivantes. Mon rôle consiste à les pousser vers ces autres possibles auxquels les réalisateurs n'ont pas pensé. Et moi-même, est-ce que j'aurais toujours vingt versions à proposer ? Mon expérience de dix ans de composition pour le cinéma ne me permet pas de savoir ce dont un film a réellement besoin. Je m'intéresse beaucoup au théâtre et il me reste tant de choses à explorer au cinéma pour être totalement cinéphile et servir au mieux les films... Mais je progresse !

En effet, il est frappant de constater à quel point vous traversez des mondes variés, en composant pour le disque, le théâtre, les albums pour enfants, en plus du cinéma et du conservatoire. Ce désir de passer d'un genre à l'autre vous oblige-t-il à réinventer sans cesse votre métier ?

Être plongée très jeune au conservatoire a créé la frustration de ne plus être en phase avec les gens qui sont dans un monde normal, d'où mon envie de comprendre d'autres milieux. Après ce flot de musique classique, je voyais les gens jouer dans les bars ou dans la rue des musiques au langage direct, accessible, et où sans faire leurs doigts avant, les gens communiquaient avec les autres, cœur à cœur – corps à corps presque – je trouvais ça génial. À vingt-deux ans, j'ai rencontré au conservatoire un petit groupe qui faisait de la variété. C'est alors que j'ai rencontré Vangelis, Didier Lockwood, un peu plus tard Gabriel Yared. J'ai plongé dans cet univers, appris à lire des grilles de jazz et

rencontré des guitaristes de rock. On m'a demandé de faire des arrangements : je ne savais pas ce que cela voulait dire. Quelqu'un m'a affirmé : « *Mais si, tu vas faire des arrangements de cordes !* » et m'a chanté des contrechants. Je me suis dit : « *ah bon, c'est ça !* » et je l'ai fait sur le vif. Dans cet autre monde pourtant particulièrement exposé, je n'avais plus peur car il ne s'agissait plus de passer des concours, les compétences n'étaient plus perçues de la même manière. J'ai compris que le regard des gens variait selon l'univers dans lequel ils vivaient. Quand je voyais des rappeurs travailler la prononciation des mots, l'intensité ou l'énergie de la diction alors que je faisais en même temps mes études de direction de chant au conservatoire, je me disais : « *Mais c'est exactement la même chose, j'assiste à un cours de direction de chant !* ». J'étais absolument médusée. Cela dure depuis vingt ou trente ans, tout en enseignant au CNSMP tous les lundis.

En parallèle de vos multiples collaborations dans l'univers du disque, vous débutez un travail d'orchestration et de composition pour le cinéma. Comment s'est déroulée votre rencontre avec le septième art ?

À mes débuts, j'étais sous-traitante pour *1492, Christophe Colomb* (Ridley Scott, 1992). À l'époque je n'avais aucune idée de la manière dont ma musique pouvait rendre, puisqu'au CNSMP nous n'étions joués qu'une fois par an. Au bout de deux ou trois ans d'écriture pour les albums, en revanche, je savais que ce que je composais sonnait. Je faisais environ quatre albums par mois, enregistrais en studio deux fois par semaine avec des orchestres extraordinaires. Cette frénésie, ce tourbillon de musique m'amusait terriblement. J'ai vécu de façon légère, heureuse de mettre en application mes connaissances. Pourquoi aurais-je voulu rester trois, quatre mois sur un film ? D'autant que certains collègues souffraient dans la composition au cinéma, parfois parce qu'ils devaient revenir sur leur copie sans comprendre pourquoi, parfois par manque de liberté pour sortir d'un projet ou encore à cause de l'envergure d'une production impliquant de multiples intervenants. Si on cherche à créer un événement alors que personne n'est d'accord – le monteur veut placer une image dans ce sens-là ; un autre mettre une musique « de synchronisation » ; un troisième plaire au spectateur... La décision qui est

prise vise à rassurer tout le monde : c'est un fonctionnement politique et non plus créatif. Ce qui rejoint paradoxalement les années passées dans l'industrie du disque. Je ne travaillais qu'avec des gens qui avaient l'appareil à audimat dans une main, et signaient de l'autre parce qu'ils savaient que cela marcherait.

Je vis depuis dix ans à l'opposé de cela. À partir du moment où je consacre plusieurs mois à un film, c'est en raison d'un intérêt profond pour la personne du réalisateur ou l'artiste, l'un n'empêchant pas l'autre. Contrairement aux albums pour lesquels il n'était pas vraiment important de valider la tête du projet. Mais vous savez, je n'ai jamais voulu faire de la musique de film, c'est uniquement le hasard des rencontres.

Vous avez notamment collaboré avec le cinéaste René Féret sur trois de ses films. Dans *Nannerl, la sœur de Mozart* (2010), il vous proposait notamment de dresser le portrait musical d'une compositrice, Maria Anna Mozart. Pourquoi avez-vous imaginé qu'elle puisse transgresser les règles de son temps et précéder certains courants musicaux ?

En chantant, Nannerl a intégré la mélodie ; en jouant du violon et du clavecin, le contrepoint et la polyphonie. Elle est tout aussi capable que son frère de composer et d'orchestrer. Elle a la chance d'avoir la frustration en plus. Puisqu'on lui interdit de composer des pièces de l'époque pour duos, trios, comme son frère le faisait très bien, j'ai imaginé – c'est là où j'outrepasse mes droits - qu'elle puisse exprimer ses sentiments et friser le romantisme, aller plus loin que si elle avait eu la liberté d'écrire. Est-ce que le compositeur peut entrer dans la peau du personnage ? Ne peut-on pas imaginer que l'énergie même de la composition est l'expression du personnage principal ? En l'occurrence, c'est ce que j'ai fait. J'ai commencé le concerto [que Nannerl écrit pour le Dauphin dans le film] un matin et l'ai fini le soir. René l'a écouté le lendemain. S'autoriser à créer... Si un réalisateur me le demande, c'est facile. Mais exprimer ce qui est en soi, parvenir à le faire entendre, c'est assez violent. Pour les femmes surtout, mais même pour un homme. À l'époque, c'était interdit aux femmes.

Vous avez collaboré sur de nombreuses pièces d'Alain Françon. Dans quelle mesure le théâtre a-t-il influencé votre approche de la composition ?

Sans image, l'inconnu est encore plus grand. On fait confiance au metteur en scène pour déterminer les endroits où il a besoin de musique. J'ai rencontré Alain Françon il y a dix ans. Je faisais des livres audio avec Daniel Deshays, ingénieur du son – des inserts, de petits climats... Ce que je composais correspondait à ce que l'on attendait. Daniel Deshays m'a présenté à Alain Françon dont il sonorisait les pièces. Encore un monde différent où je n'avais pas peur. Mais ce n'était pas l'inconnu, car on a commencé avec *La Cerisaie* de Tchekhov. Le théâtre m'a rappelé mes études de direction de chant, où les opéras étaient étudiés uniquement à travers les réductions d'orchestre, sans aborder les livrets qui nous auraient fait comprendre combien la raison de tout cela se trouve sur scène. J'ai vécu un choc, un point de non-retour. Lorsqu'on assiste à des réunions entre vingt acteurs et un metteur en scène aussi formidables, alors on apprend à lire les textes. Je me suis dit qu'il fallait tout arrêter et réfléchir. Créer, ce n'est pas plaquer des connaissances. Daniel m'a aidé à déconstruire cette matière parfois trop élaborée lorsqu'on aspire à une vraie originalité. J'apprécie beaucoup ce socle extrêmement référencé, mais pour créer il est inutile : il a déjà été fait.

En 2008 pour *Nannerl, la sœur de Mozart*, j'étais dans l'imaginaire mais avec des références très cadrées. Aujourd'hui, je proposerais immédiatement d'aller vers une musique actuelle avec des machines et je ferais Mozart à ma manière - si on me le permettait ! Dans *Qui a peur de Virginia Woolf ?* (pièce d'Edward Albee mise en scène par Alain Françon, Théâtre de l'Œuvre, 2016) le contexte était les années soixante aux États-Unis. L'ambiance basse, batterie, guitare du jazz de cette époque une fois construite à partir de quelques références, il est intéressant de pouvoir s'en écarter par moments. Dans la prochaine pièce, *Le Temps et la Chambre* (pièce de Botho Strauss traduite par Michel Vinaver et mise en scène par Alain Françon au Théâtre de la Colline, 2017), la référence est l'Allemagne des années 1980-1990 : une musique pop-rock purement électronique. Je vais déstructurer complètement ces boucles répétitives qui ne posent à priori aucun problème pour l'adapter au sens de la pièce. Cet

approfondissement, cette recherche me semble être la meilleure manière de me perfectionner.



Dor de Tine, Mireille Abramovici, 2001, © Les Films d'ici / Ina

En 2001, vous composez pour *Dor de Tine*, un film de Mireille Abramovici. Isaac et Sylvia, musiciens roumains, tous deux juifs, sont séparés par la guerre à partir de 1940. Leurs lettres et leur musique dialoguent, nous faisant entendre l'intimité d'un couple, celui des parents de la réalisatrice. Il s'agit de votre première expérience en documentaire. Comment êtes-vous parvenue à trouver votre place dans ce dispositif si éloigné de vos précédentes collaborations ?

C'est la première femme qui m'a ouverte à une réflexion sur le sujet de son film, en me montrant des documentaires et en me racontant l'histoire de sa famille. Sa mère était une des rares femmes arrangeuses dans les années trente ; ce qui était également mon métier en 2001. Son père était violoniste et composait. En arrangeant le thème de son père, je participais humainement et artistiquement à une forme de reconstruction de la mémoire de Mireille, car ses souvenirs étaient aussi sur des portées. J'ai basculé subtilement, tout doucement, de l'arrangement à la composition. Elle me demandait : « *Est-ce que tu veux bien jouer du piano mais pas en professionnelle, en étant actrice, en se glissant dans le personnage ?* » Je répondais : « *Oui, on peut même faire des fautes, être fatiguée, usée.* » Par rapport au conservatoire où tout devait être parfait,

servir un film de cette manière était une respiration. Elle m'avait adoptée et j'ai pris totalement part à son histoire.

L'engagement caractérise également l'œuvre d'Éric Bergkraut, réalisateur suisse au propos éminemment politique, et dont vous avez accompagné quatre films. Est-ce un sujet qui détermine votre choix de travailler pour un film, ou plutôt la collaboration avec son réalisateur ?

C'est Mireille qui m'a présentée à Éric Bergkraut. Après *Dor de Tine*, elle a monté *Coca, la colombe de Tchétchénie* (Éric Bergkraut, 2005, sur le combat pacifiste d'une militante des droits de l'homme). Sa manière de travailler était passionnante. J'ai compris à quel point le placement des musiques pouvait donner sens ou détruire une séquence et l'importance du montage pour construire un point de vue. Mireille souhaitait un film plus personnel, plus intime, là où Éric Bergkraut défendait un propos plus politique. L'intervention de la musique est secondaire face à un sujet pareil, mais si elle sert le projet, tant mieux.

Qu'est-ce qui fait qu'on se choisit mutuellement ? Parfois le sujet peut importer moins que la collaboration, ou la collaboration moins que le film ; une autre fois la musique paraître anodine face à un sujet sublime, ou la musique sublimer un sujet anodin. J'ai envie d'accepter cela, à partir du moment où certaines conditions d'entente, d'intelligence sont réunies. Pour *Coca*, ce sont ces femmes qui m'ont impressionné par leur courage de planquer des vidéos, tenir le secret pour faire un jour peut-être émerger la vérité. Éric passe des années à s'éloigner de sa famille, à travailler comme un fou pour aller les filmer, en prenant des risques et en leur faisant prendre des risques... Après vingt-cinq ans dans les cages dorées du show-business, je me suis demandée : « *Quel intérêt ?* ». L'intérêt est de rencontrer ces gens, dans le théâtre et le documentaire, qui me font réfléchir. Cela donne du sens à mon activité. Oui, je crois que le documentaire est un endroit formidable. Un endroit où musicalement, on relève des défis et où je vais forcément emprunter des chemins nouveaux.

De quelle manière avez-vous abordé la composition musicale dans *Coca*, *Lettre à Anna* et *Citizen Khodorkovsky*, trois films qui semblent s'inscrire dans une forme de trilogie pour le réalisateur et qui abordent tous les trois des faits dramatiques ?

Il est rare que les réalisateurs veuillent dramatiser. Il s'agit au contraire que la musique fasse contraste. Éric travaillait peu la musique. Il faisait totalement confiance à Mireille pour la choisir et la placer. C'est étrange ; c'est arrivé souvent que des metteurs en scène aient peur de la composition ou attendent d'entendre des propositions pour se rapprocher des personnes qui les ont fabriquées. Dans *Coca*, Éric avait envie qu'on s'en tienne au thème d'origine et par décence vis-à-vis du sujet, à une certaine rigueur. Dans *Lettre à Anna*, il commençait à aller ailleurs. Dans *Citizen Khodorkovsky*, il y a un mélange de plusieurs thèmes. Je suis sûre qu'il nous reste beaucoup à explorer ensemble.

Extrait 1 - Coca, la Colombe de Tchétchénie, Éric Bergkraut, 2005,

© Doc Productions GmbH

C'est musicalement très simple : une descente sol-fa-mi-ré aux cordes concentre la douleur au maximum, pudiquement, alors qu'un motif répétitif en dessous indique une action. L'absence de vibrato vient du chant tchéchène qu'Éric m'a fait écouter, dont les voix sont très tendues. Cela m'a sans doute influencée pour diriger le quatuor Modigliani et lui demander un son « blanc ». Dans *Coca*, tout part de ce chant traditionnel : au lieu de le typer, on l'a rendu plus universel avec en-dessous des nappes de cordes, un « socle » qui agrandit l'image.

Extrait 2 - Coca, la Colombe de Tchétchénie, Éric Bergkraut, 2005,

© Doc Productions GmbH

La simplicité presque enfantine de la musique, le thème en suspension issu de la même chanson tchéchène, épurée, vidée de tout sentimentalisme, va permettre de supporter la cruauté de ce qu'on est en train de voir. Ce serait indécent de noircir, de dire plus en musique, il faut le dépouillement. Même si cette extrême simplicité nous renvoie à notre incapacité, à notre impuissance. Quelle arme face à l'horreur ? Il n'y en a pas. La musique appuie ce sentiment d'être trop faible, trop fragile, trop dans l'enfance, trop dans l'espoir face à des événements aussi forts. Mais je n'avais pas ces images en tête en composant, c'est la monteuse qui a fait ce choix.

Extrait - Citizen Khodorkovsky, Éric Bergkraut, 2015, © P.S. 72 productions

Dans ce film, Éric Bergkraut est envahi de plusieurs sentiments, en l'occurrence l'émotion face à un emprisonnement de dix ans qui prive Mikhaïl Khodorkovsky de son intimité, de son couple, de sa famille et le doute face à l'ambition de l'homme politique, sa puissance... Est-ce que je peux parler de cela ? S'il m'y autorise. Tout au long de l'enquête, les cordes très aiguës lancent comme des traits « au-dessus » de la tête des protagonistes. La tension existe mais très légèrement. Alors qu'à la fin du film surgissent des musiques rythmées très industrielles et sans état d'âme évoquant la boxe, le combat. Dans cette scène de retrouvailles, on a des sons flûtés très orchestraux avec en fond la lenteur solennelle des mouvements de cordes. S'il n'y avait pas de musique, nous aurions plus de distance. Éric voulait être en empathie avec cette famille. C'est très dangereux, mais c'est son point de vue. Dans quelle mesure cela m'engage ? Ce sont les limites du musicien, de la musicienne. Ce qui m'a plu, c'est qu'il y ait une ambiguïté absolue entre l'humanité du personnage et l'industrie implacable du pouvoir. Éric en est resté là, je crois : il doit s'en expliquer, mais tant qu'il ne tranche pas et qu'il ne veut pas prouver quoi que ce soit, sa démarche est honnête.

Composez-vous généralement la musique en amont du montage ?

Je n'ai pas de méthode ; sauf celle qui est le plus en rapport avec le film et la sensibilité du réalisateur. Si la rencontre se fait six mois ou deux ans avant la sortie du film pour se documenter, assister au tournage, je vais lire le scénario, mais je préfère aller deux heures au café avec le réalisateur et entendre le film qui est dans sa tête. Je veux comprendre d'où il vient, quelles sont ses origines, pourquoi il s'intéresse à son sujet. Son point de vue va déterminer ma musique. Je vais vibrer, correspondre, comprendre, interférer... Je suis ravie quand le réalisateur dit : « *J'imagine, je ressens, j'ai peur, j'ai envie...* ». Je me dis : « *Tiens, tu peux être à cet endroit-là* ». Ce que le réalisateur voit, on sait qu'on va le trouver dans le film. Mais ce qu'il imagine, ce qu'il a envie de mettre sans savoir comment, tout ce qui n'est pas vu ou pas raconté sont les angles morts que j'aime aller chercher. J'ai capté quelque chose de l'ensemble du film ; puis j'aime écrire beaucoup et tout donner à un réalisateur ou une réalisatrice, comme des morceaux de tissus qu'il va pouvoir assembler en un objet à lui ou à elle.

Mais s'il me dit : « *Le film est monté, il faut de la musique là, là et là* », je le suis comme un interprète face à un chef d'orchestre. Dans *Lettre à Anna* [Éric Bergkraut, 2008, sur l'assassinat de la journaliste russe Anna Politkovskaïa], je suis intervenue en cours de montage. J'avais écrit une trame au préalable et Éric me donnait des explications sur le contexte cinq minutes avant de jouer au piano directement sur des extraits précis. Je connaissais la journaliste, je l'avais déjà vue. Elle est décédée pendant le tournage. Et cette fois-là, Éric ne m'a pas mis dans la confidence. « *Je t'emmène dans un endroit les yeux bandés* », me propose-t-il. J'accepte car je sais qu'il a travaillé.

Lorsque la volonté du réalisateur n'est pas une stricte composition à l'image, de quels matériaux vous inspirez-vous pour composer ?

Voir des images n'est pas forcément ce qui m'apporte le plus d'informations. J'évite d'ailleurs d'élaborer trop rapidement une musique qui leur correspondrait au risque de ne faire que réécrire une page déjà écrite. Pour un film sur lequel je suis en train de travailler (*Les Petits Maîtres du Grand Hôtel* de Jacques Deschamps), les photos des décors de l'hôtel m'ont immédiatement suggérées des musiques qui « collaient ». Mais je me suis

volontairement limitée à des propositions très simples et c'est en allant dans le lieu, en discutant avec le réalisateur, qu'une multitude d'idées m'est venue. Je m'aide également des ambiances récoltées au tournage. Pour cette comédie musicale, le cadreur a enregistré des sons de cuisines que je vais transformer en percussions. Le simple fait de les écouter me donne accès à l'endroit où veut être le réalisateur. Une intuition se dégage de cet ensemble d'informations sensorielles, perceptives, intellectuelles, poétiques. Voilà ce qui fait l'intuition : ce sont des données. Je n'ai pas envie de plaquer une musique sur une image avant d'avoir reçu les données.

Lorsque la musique est déjà composée, êtes-vous sollicitée au moment du montage et du mixage sonore ?

Très ponctuellement, je peux apporter mon expérience sur des questions de synchronicité. Jacques (Deschamps) m'avait envoyée de petits bouts de montage où des mots étaient calés très précisément sur l'image. Qui peut mieux qu'un musicien collaborer à une belle rythmique ? Mais en général, le monteur place la musique avec le réalisateur. En apportant des éléments supplémentaires, la musique peut détourner le sens du film ou le paraphraser en ajoutant une émotion là où elle est déjà parfaitement décrite. Remplir ce qui demande à être creusé. On peut faire cent films avec un film. Ce petit pouvoir est un pouvoir certain, qui ne doit pas empêcher le réalisateur de s'exprimer à sa manière.

J'aime cette idée que les choses puissent m'échapper. Parfois, lorsque je propose une musique en rapport avec une image précise, je m'aperçois qu'elle est montée sur un autre passage ; comme c'est intelligent de l'avoir déplacée ! Et puis mêler, superposer trois morceaux en une sorte de magma... Si cela peut servir le film, surtout en musique contemporaine, je trouve cela génial ! Il arrive que certaines musiques soient refusées parce qu'elles ont trop d'impact. Une fois, ma proposition faisait rire, déformait ce qu'on voyait. C'était volontaire mais j'allais trop loin. C'est normal qu'on me le fasse remarquer. C'est rare !

Dans *Les Ensorcelés de James Ensor* (Nora Philippe et Arnaud de Mezamat, 2010) et *De l'or à la rouille* (Élisabeth Coronel, 2013), votre travail intègre à une musique instrumentale des sons de synthèse fabriqués sur ordinateur ; par ailleurs le montage crée une homogénéité frappante entre l'image, l'ambiance sonore du film et la musique. Comment avez-vous composé et enregistré pour ces films ?

Pour *James Ensor*, nous avons beaucoup parlé avec Nora Philippe sans que je ne connaisse beaucoup d'images du film. J'ai écouté le thème de la fanfare composé par James Ensor et regardé longuement toutes ses peintures, que je ne connaissais pas auparavant. Les masques, les enfants, les squelettes, la croix, cette foule : tout cela dansait beaucoup dans ma tête. L'enregistrement de la voix de ce vieil homme, dans un moment de paranoïa totale après une critique qu'il avait reçue, m'a marqué par sa folie.

En parlant avec Arnaud et Nora est venue l'idée de faire une musique uniquement avec des claviers. Pourquoi ? Sans doute parce que j'avais déjà beaucoup d'instruments à la maison : un piano à queue, un piano des années 1900, un beau clavecin que nous avons loué pour *Nannerl*, un orgue de barbarie indien. Nous avons ensuite cherché à travailler les timbres : mettre de l'aluminium dans le piano droit ; feutrer le piano à queue avec une grosse couverture. Ces sonorités correspondaient à l'idée des masques. Pour la mort, je faisais claquer mes ongles sur les touches du piano, tel un squelette.

*Extrait - Les Ensorcelés de James Ensor, Nora Philippe
et Arnaud de Mezamat, 2010, © Abacaris Films*

Beaucoup de choses étaient écrites. Mais j'ai aussi improvisé, guidée par Daniel Deshays et Arnaud de Mezamat. Comme une marionnette – ils me racontaient cette histoire de cortège, et je ralentissais ou accélérerais, mettais la pédale, puis l'enlevais pour supprimer tout ce qui est rassurant et résonnant et créer des imperfections, des

étouffements, une compression de matière... Il y a aussi un moment dans le générique une onde virtuelle qui se mélange à l'orgue de barbarie. Mélanger des ondes très sophistiquées, modernes, compressées, avec des éléments artisanaux, c'était fou. On s'approchait du sujet.

Extrait - De l'or à la rouille, Élisabeth Coronel, 2013, © Abacaris Films

C'est un exemple type où je ne peux rien faire sans image. Dès que je voyais un bijou, c'était évident : ici une chambre à air ; là des bruits d'ailes de papillon ; ces bouts de bois, on dirait des touches de piano ; cet or qui scintille, des vibrations... Pour le collier « 125 lapin », des marimbas sont mélangés au xylophone, deux percussions dont je travaille la sécheresse. C'est du sound-design. Avec des plug-ins, je transforme des sons déjà existants pour les faire coïncider avec ce que je vois. La chambre à air est très réverbérée avec des délais.

Pour *De l'or à la rouille*, si de petits passages sont joués à la fin, l'essentiel est de faire épouser le son aux formes, aux couleurs, à l'éclat des métaux. D'ailleurs, juste après, j'ai travaillé sur un film de Jacques Deschamps, *Tsunami*, pour lequel j'ai disposé de cette banque de son formidable. Non que je prenne le documentaire comme un essai mais c'est un lieu d'expérimentations que j'ose ensuite introduire dans la fiction. Dans chacun des mondes que je côtoie, la volonté de travailler la justesse du langage est la même : documentaire et fiction, cinéma et théâtre, albums. J'espère continuer à rapprocher ces univers par mon travail, car cette transversalité est magnifique et l'avenir n'est pas aux frontières étanches.

Propos recueillis par François-Xavier Destors et Gaëlle Rilliard