

**« Rencontre avec le compositeur Martin Wheeler »**

*par Marianne Geslin*

**Les écrits de Film-documentaire.fr**

**Détours – Rencontres avec un compositeur**

Extrait :

De son adolescence à Perth à son métier de compositeur de musique de film à Paris, l'anglais Martin Wheeler partage l'énergie qu'il trouve à expérimenter sans cesse avec les sons, les nouveaux outils informatiques, et sa joie d'inventer une méthode à chaque collaboration.

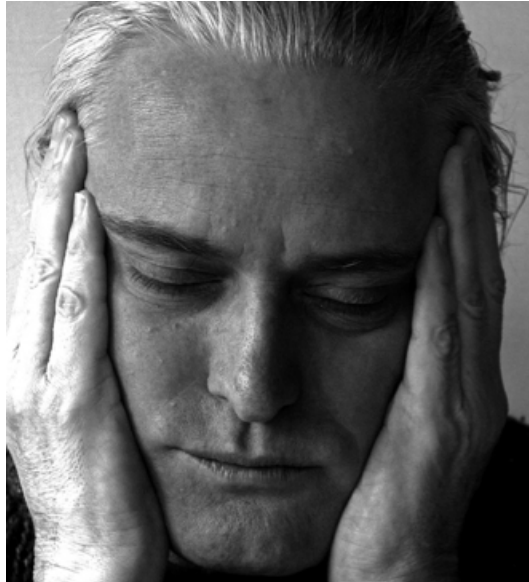
Article disponible en ligne à l'adresse :

[www.film-documentaire-ecrits.fr/rencontres-martinwheeler](http://www.film-documentaire-ecrits.fr/rencontres-martinwheeler)

Pour citer cet article :

GESLIN Marianne « Rencontre avec le compositeur Martin Wheeler », Détours – Rencontres avec un compositeur, Les écrits de Film-documentaire.fr

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



© Régine Feldgen

De son adolescence à Perth à son métier de compositeur de musique de film à Paris, l'anglais Martin Wheeler partage l'énergie qu'il trouve à expérimenter sans cesse avec les sons, les nouveaux outils informatiques, et sa joie d'inventer une méthode à chaque collaboration.

Comment êtes-vous arrivé jusqu'à ce métier ? À propos, le considérez-vous comme un métier ? Que pensez-vous de l'appellation « compositeur de musique de films » ?

En fait, pendant longtemps j'avais un peu de mal à assumer le mot « compositeur ». J'avais l'impression que mon activité était plutôt une forme de recherche, un processus de découverte, que je découvrais la musique en la fabriquant, en l'improvisant et la plupart du temps en « temps réel »... alors que, pour moi, le mot « compositeur » évoquait plutôt un travail d'écriture, de notation, de solfège destiné à être joué dans un deuxième temps. C'est assez différent. Mais bon, on dit en anglais : « *improvisation is instant composition* » et puis, étant donné qu'en plus de

faire des expériences savantes avec des machines étranges, il m'arrive aussi d'écrire des morceaux plus ou moins normaux à la guitare ou au piano, après tout, je suis effectivement un « *compositeur de musique de films* » même s'il y a une partie de ce que je fais qu'on appellera de la « *création sonore* », ou parfois du « *sound design* ».

### **Pouvez-vous m'expliquer ce que recouvrent ces termes pour vous ?**

Pour moi, l'important, c'est la bande son dans le sens le plus large. Pour dire la vérité, me sont un peu indifférents les mots utilisés, mais il me semble que dans une bande son il y a une sorte de continuum dans les sons « ajoutés » : du plus simple bruitage jusqu'à la musique, en passant par le design sonore et la création sonore. Mais tout ça se chevauche et interagit. À part le bruitage purement illustratif, je ne vois pas vraiment ça comme des catégories de travail séparées, distinctes, mais plus comme un continuum. Je ne fais pas vraiment du bruitage proprement dit, par contre, en plus de faire de la musique dans le sens communément admis, il m'arrive assez souvent (et particulièrement en documentaire) de faire un travail sonore plus large. Donc pour ce genre de projet, quand on me demande de quelle manière je souhaite être crédité, même si c'est un peu long et peut-être un peu pompeux, je dis souvent « *musique originale et création sonore* ».

Revenons à la question du métier. Dans le sens où cela est rémunéré, oui c'est un métier, il me permet de gagner ma vie. Et dans un autre sens comme « *il a du métier* », oui aussi, puisqu'il y a l'idée de l'expérience, et que, petit à petit, j'ai construit ma manière de faire. Donc, même s'il me semble que c'est un métier qui est presque à réinventer avec chaque nouveau film, oui c'est sûrement un métier !

Enfin, mon parcours pour arriver jusque-là... je ne vois pas une réponse courte à cela. Car avant la question de « *comment arriver à la musique de films ?* », il y a « *comment arriver à faire de la musique ?* » Bon, disons tout de suite qu'à la différence de la majorité des compositeurs de musique de films, je n'ai pas fait le conservatoire, je ne

viens pas du tout de là et je ne viens pas non plus d'une famille de musiciens. Je pense que j'ai commencé à vouloir faire de la musique juste par pure mélomanie !

Pour situer, je suis né en Angleterre, puis ma famille a émigré en Australie. On habitait dans la banlieue industrielle de Perth, Western Australia, à la fin des années 60, début des années 70. Vers onze-douze ans, avec une bande d'amis, on a commencé, comme beaucoup de gosses de cet âge, à s'intéresser sérieusement à une certaine musique rock. Cela est devenu rapidement très important pour nous. On dépensait tout notre argent de poche chez les disquaires, on écoutait nos nouveaux disques chez les uns chez les autres, absolument tous les jours après l'école, c'était une vraie obsession... puis, très rapidement, avec deux ou trois amis, on s'est mis à rechercher tout ce qui était en dehors de ce qu'on entendait sur les ondes des radios commerciales. Ça commençait par ce qu'à l'époque on appelait du rock progressif et puis, grâce surtout à une ou deux émissions de radio publique un peu « *freak* », et à la lecture assidue de la presse musicale anglaise, on a découvert d'autres choses : un certain folk anglais et américain, le jazz, la musique électronique et un peu plus tard les « *musiques du monde* » (comme on dit un peu bizarrement) puis aussi un peu de musique contemporaine, de musique concrète, etc.

J'ai l'impression d'avoir toujours très activement recherché à écouter des choses inconnues et ça depuis l'enfance.

Donc c'est dans ce contexte de jeune mélomanie obsessionnelle que j'ai commencé de façon un peu hésitante à essayer de faire de la musique moi-même. Quand j'avais douze ans, mon voisin d'en face (qui, lui aussi, est devenu musicien professionnel bien plus tard) avait un piano chez lui et dès que sa mère (qui nous interdisait d'improviser ou d'essayer d'inventer quoi que ce soit dessus !) était absente, j'en profitais pour jouer, trouver des accords et faire des improvisations avec mon pote. Ensuite, comme beaucoup de gosses, j'ai eu une guitare acoustique et tout de suite, alors que tous les autres guitaristes en herbe de mon entourage essayaient d'apprendre les morceaux de nos groupes préférés, moi je l'ai désaccordée et je me suis servi de divers objets pour la « préparer ». Je n'ai appris aucun morceau, n'ai jamais joué la même chose deux fois et

même si le résultat était sans doute très loin d'être intéressant pour les autres, j'ai été immédiatement complètement accro de cette pratique ! Rétrospectivement, je peux voir ça comme une approche intuitive de la noble pratique de l'improvisation ou même de la composition instantanée, mais à l'époque c'était juste « *having fun* » ! L'idée de devenir musicien professionnel ne m'effleurait même pas, j'étais juste en exploration libre. J'étais déjà très attiré par l'idée du studio comme instrument (et bien sûr, c'est toujours le cas) comme le revendiquait entre autres Brian Eno. Peut-être que si j'avais grandi à Londres, j'aurais essayé d'entrer comme stagiaire dans n'importe quel studio, en commençant par faire le thé, comme le voulait la tradition... ! Mais j'étais dans une banlieue complètement paumée de Perth, qui était à cette époque vraiment le bout du monde et cela me semblait juste complètement impensable. Il m'aurait semblé plus facile d'aller sur la Lune !

Mais j'étais déjà en recherche avec ces bouts de bois coincés dans la guitare et autres expérimentations et c'est vrai que, sans avoir d'idée claire en tête, j'ai commencé à développer et mettre en place quelques techniques que j'utilise toujours. Un certain type de fingerpicking par exemple. Il y a une mémoire des muscles dans toute pratique instrumentale qui est en partie transposable sur d'autres instruments et puis on développe son oreille, on sent où sont les notes, les intervalles, etc. Même si, maintenant, je n'ai pas un véritable « instrument de virtuosité », je suis sûr que cette pratique singulière commencée très jeune a fondé une des bases de ma pratique actuelle et m'a mis à l'aise, à ma manière, avec pas mal d'instruments.

À cette même époque, j'ai aussi commencé à faire des expérimentations avec du Larsen, des détournements de magnétophones et de diverses machines et j'avoue qu'on a fusillé plusieurs chaînes hi-fi de nos parents.

À 17 ans, je suis entré à la fac de Perth. Je partageais une grande maison avec des copains plus ou moins musiciens et on y bricolait pas mal de musique. Un de mes colocataires, qui avait décroché un travail à la radio, y a « emprunté » un synthé, pour tout dire le mythique Minimoog... et là, ça a été une vraie claque. J'étais branché avec mon casque toute la journée et j'ai vite découvert que j'avais une certaine aisance avec ce

genre de machine, car je comprenais sa logique interne plus ou moins intuitivement. Honnêtement, je commençais à trouver que mes expérimentations étaient plutôt intéressantes et j'ai donc commencé à faire écouter des choses aux autres. On m'a dit que c'était un peu bizarre mais que je devais sans doute continuer. On m'a dit aussi que cela ressemblait plus ou moins à de la musique underground allemande !

### **Avez-vous des souvenirs de cinéma de cette époque ?**

Enfant, j'étais allé, surtout en famille, au drive-in du coin, voir des films très populaires, surtout des comédies anglaises ou des films d'aventure spectaculaires. Rien de spécial. Le premier choc de cinéma a été *2001, l'odyssée de l'espace*, vu à douze ans avec mes parents, au drive-in ! Je me souviens que ma mère était très irritée, elle n'arrêtait pas de dire « *Que c'est lent...* » alors que pour moi c'était une révélation, même si, bien évidemment, je ne comprenais pas grand-chose. Sinon j'allais voir des « films de musique » avec mes amis : *Woodstock*, des films des Beatles, ce genre de choses. Puis, plus tard, à la fac, je suis allé au Perth Institute of Film and Television où j'ai découvert Buñuel, Truffaut, Godard. Il y avait aussi le Festival de Perth, des projections en plein air, où j'ai été très marqué par *Providence* de Resnais, *Aguirre* de Herzog, les premiers Wenders, mais aussi la trilogie de Bill Douglas.



*Chambre 666, Wim Wenders, A982 ©Antenne 2*

## Et puis vous avez quitté l'Australie...

Je suis parti à Londres avec une amie, une première fois pendant un an, et puis pour de bon. Arriver à Londres a été une sorte d'explosion culturelle, très intense. Je me souviens du programme Perspectives sur le cinéma expérimental à la Hayward Gallery où j'ai découvert des merveilles. Dans le désordre, Fischinger, Norman McLaren, Maya Deren, Grierson, Brakhage, Mekas, Michael Snow, vraiment beaucoup de choses, du cinéma surréaliste au cinéma structuraliste. C'était aussi la grande époque à Londres des « *repertory cinemas* », le Ritzy, l'Electric, le Scala etc. où on voyait passer une bonne partie de l'histoire du cinéma, plus le NFT et l'ICA (Le National Film Theatre et l'Institute of Contemporary Arts, NDLR). Je voyais au moins un ou deux films par jour et ensuite j'allais écouter des concerts absolument tous les soirs, en particulier beaucoup de musique improvisée (Derek Bailey, Evan Parker, John Stevens, Fred Frith etc.), du free jazz et puis des groupes de rock expérimental comme This Heat et la nébuleuse Rock In Opposition. Cela dit, je retrouvais souvent les mêmes têtes aux concerts de Bob Marley ou de Miles Davis et certains de ces gens aux goûts musicaux "transversaux" sont vite devenus mes amis.

C'était une époque très particulière. On vivait de pas grand chose. C'était l'époque de Thatcher et du punk et le nec plus ultra du chic était de ne pas travailler pour gagner sa vie. Tout le monde était « *on the dole* » – aux allocs – et le milieu dans lequel j'évoluais me permettait de survivre en ne gagnant presque rien. J'étais un peu plus vieux que les punks, mais il faut dire qu'à cette époque-là régnait à Londres un esprit de refus du capitalisme, de la monarchie, du « système » qui était très propice à la création « alternative » en général. Il y avait énormément de choses qui se passaient et il est évident que je me suis pas mal construit « culturellement » à cette époque-là. L'arrivée à Londres dans cette atmosphère aussi explosive politiquement que culturellement, couplée avec le plongeon en profondeur dans le cinéma et dans la musique expérimentale, ont été pour moi « *the perfect storm* ». Une atmosphère libertaire qui permettait de penser qu'on pouvait faire ce qu'on voulait, en dehors de, et même, contre tout système. Comme disaient les punks : « *anyone can do it* ». Tout ça était certainement un peu naïf, mais c'était exactement ce dont j'avais besoin comme contexte

culturel et je suis très vite passé de quelqu'un qui n'osait pas imaginer dans ses rêves les plus fous faire de la musique, à quelqu'un qui n'imaginait pas faire autre chose.

Puis, il y a eu plusieurs expériences qui m'ont influencé directement en me montrant qu'une musique que j'appellerais maintenant « d'immersion » pouvait exister au cinéma : la musique de Popol Vuh pour *Aguirre*, la bande son de *Blade Runner* (la musique et le design sonore, mais surtout l'interpénétration des deux éléments) et puis le disque *Music for Films* de Brian Eno. C'est sans doute à ce moment-là que je me suis rendu compte qu'une musique différente, plus abstraite, avait sa place au cinéma.

C'est aussi l'époque d'un autre choc qu'a été *Music for 18 Musicians* de Steve Reich. C'est une musique pure, de surface, comme de l'eau qui glisse. Je l'ai écouté en boucle et cela m'a influencé forcément plus tard. Même si je n'ai jamais fait de musique se voulant vraiment dans cette tradition, mon goût pour les choses répétitives s'est développé à ce moment-là. Dans le premier enregistrement pour le disque, cette musique de Reich tout en étant acoustique avait une surface qui « sonnait électronique » à mes oreilles et ce genre de sensation reste très important pour moi.

À Camden, j'allais très souvent au London Musicians Collective et comme par hasard dans le même bâtiment était le Filmmakers Coop. En face, il y avait un pub où traînaient tous ces gens que je rencontrais, donc des choses auraient pu se passer à ce moment-là, mais je n'avais pas encore de studio. J'étais musicien mais sans vraiment avoir d'instrument ; je faisais de la guitare mais je n'étais pas vraiment guitariste, je l'utilisais juste comme un outil parmi d'autres, j'aimais toucher à tout.

Et je suis parti aux États-Unis, à Los Angeles puis j'ai fait un long voyage au Mexique où j'ai rencontré un Irlandais qui m'a décidé à aller à New-York où il habitait. Et là, tout a vraiment commencé à se concrétiser. J'habitais dans East Village avec une bande de musiciens.

Il y avait des concerts tous les soirs, des boîtes de nuit alternatives, des galeries d'art qui s'ouvraient partout. J'ai été immergé dans ce milieu *downtown* où se côtoyaient



Basquiat, Jarmusch, Nan Goldin, Vivienne Dick, etc. C'était extrêmement inspirant. J'avais dans les 25 ans et pour moi c'était vraiment un moment formidable. Je ne me suis jamais, ni avant ni après, senti autant « chez moi » que dans le *downtown* du New York des années 80.

Avec des amis, on a créé un groupe appelé *Pleasure*. On jouait une musique franchement expérimentale qui entrecroisait des rythmiques hip-hop, guitare noise, saxo free-jazz, base dubby. L'expérimentation ne marchait pas toujours (rire), mais on a joué dans des endroits mythiques à New York comme CBGB's, Danceteria, The Pyramid, The Kitchen.

C'est aussi à cette époque qu'a démarré l'informatique musicale. Très vite, je m'y suis mis, avec quelques machines pas chères (pour les connaisseurs, un ordi Commodore 64 et un sampleur Ensoniq Mirage, puis un AKAI S900). Avec ce matériel, en plus de mes propres projets, je faisais un peu de programmation pour un petit studio de Reggae et ça m'a permis d'entrer un tout petit peu dans le monde des studios à New York.

Plus tard, le contrebassiste improvisateur allemand Peter Kowald est arrivé à New York et nous sommes devenus de grands amis. Grâce à lui, je me suis un peu occupé d'une petite salle (littéralement) *underground* dans East Village où j'ai approfondi mes relations avec le monde de l'improvisation et du free jazz.

Quatre ans plus tard, quand je suis arrivé à Paris (avec une guitare, un ordinateur, un ou deux synthés, un échantillonneur et une brosse à dents), je n'avais pas encore fait de musique de films. Il se trouve que j'ai rencontré ma compagne, Laurence Petit-Jouvet, à ce moment-là et elle commençait à faire ses premiers films. Elle m'a demandé de la musique. Puis quelques documentaristes de notre entourage m'ont aussi sollicité et les choses ont démarré comme ça.

J'ai rencontré Solveig Anspach et nous sommes devenus amis. Solveig a été et est très importante pour moi ; je travaille avec elle depuis son premier film après la Fémis,

*Sandrine à Paris*. C'était mon premier film à peu près normalement produit et diffusé à la télévision. Une rencontre en a amené une autre. Finalement ensuite, c'est allé assez vite.



*Sandrine à Paris*, Solveig Anspach, 1992, © Les Films d'ici

### **Comment composez-vous votre musique ?**

Je ne savais pas trop écrire des partitions, ni diriger un ensemble instrumental, j'avais très peu de matériel et pas de studio, donc au début tout était très bricolé : j'ai fait une pub pour la télévision (pour un parfum d'Alain Delon !) dans ma chambre, avec un seul synthé pourri et un sampleur qui n'avait que quelques secondes de mémoire, le tout piloté par le fameux Commodore 64 : un ordi qui a 64K de mémoire vive ! Donc tout ça était vraiment très basique, très bricolé, mais ça fonctionnait à peu près. En fait le « *home-studio* » naissant était un peu dans l'air du temps, j'étais loin d'être le seul à travailler comme ça à l'époque. Mais heureusement que j'avais un goût prononcé pour la musique minimaliste et répétitive, car c'était à peu près tout ce qu'on pouvait faire avec ce genre de matériel ! Honnêtement, les possibilités que j'avais à cette époque n'avaient rien à voir avec ce qu'on pouvait faire dans un « vrai » studio, même très modeste.

Bientôt est arrivée la deuxième vague de l'informatique musicale. Les ordinateurs commençaient à avoir assez de puissance pour gérer le son numérique en interne, et là

c'était la vraie révolution, surtout avec l'arrivée du système Sound Tools, l'ancêtre de Pro Tools, le premier logiciel de montage-son. Il n'y avait que deux pistes au début, mais c'était révolutionnaire. J'ai pu commencer à vraiment tripoter, transformer, modéliser le son et donc à composer directement avec la matière sonore, ce qui j'avoue est un peu mon « truc » !

Donc ma musique commençait à être plus singulière, plus recherchée, et j'ai commencé à avoir de plus en plus de commandes : des documentaires, des courts, des choses pour la télévision, une ou deux choses pour le théâtre et puis les premiers longs métrages. Dès que j'ai pu gagner un peu d'argent, j'ai toujours tout investi dans des instruments et des machines plus puissantes. Cela a coïncidé avec une série de révolutions technologiques dans le son et la musique, mais aussi dans l'image avec l'arrivée du montage virtuel (Avid, etc.). Pour une raison que j'ignore, j'ai toujours été attiré par les nouvelles technologies et j'ai toujours adoré bidouiller avec les logiciels musicaux qui viennent de sortir ou des plug-ins sonores, essayer de voir ce qu'ils vont donner si on les chatouille un peu, si on les fait exploser ! Énormément de mes idées, ou même des morceaux entiers, viennent directement du détournement d'instruments ou de machines, peu importe s'ils sont physiques ou virtuels.



*L'Héroïque Cinématographe, Agnès de Sacy, Laurent Véray, 2002*

©Quark Productions

Bon c'est peut-être ici que je dois faire un petit cocorico (je trouve que c'est presque acceptable venant d'un anglais !) en mentionnant les outils développés par l'INA-GRM, et surtout l'IRCAM. J'ai utilisé le langage informatique Max-MSP, développé en partie à l'IRCAM, pour programmer quelques logiciels personnels, des « *glitch machines* » et surtout un logiciel de synthèse granulaire un peu spécial que j'ai utilisé pour la plupart des musiques de *Disneyland*, d'*Adieu* (de Arnaud des Pallières) mais aussi pour certaines des musiques de *L'Héroïque Cinématographe* ou de *Un taxi pour Reykjavik* par exemple. Donc, même s'il ne faut peut-être pas trop insister là-dessus, parce que la plupart de mes musiques sont quand même produites de façon un peu plus classique, je revendique complètement ce côté « *nerd* ». Je suis de près les recherches sonores universitaires et aussi le développement d'instruments et appareils sonores expérimentaux, marginaux. Techniquement, on vit une époque incroyable pour la création sonore et musicale, avec une quantité d'outils novateurs qui arrivent à une cadence hallucinante et je dis souvent que je ne connais pas trop d'autres métiers où c'est Noël quasiment tous les jours. Après, bien évidemment la technique en soi, ça n'est pas le but, il faut inventer des nouvelles façons de travailler avec tout ça. Je sais que beaucoup de compositeurs ne partagent pas mon enthousiasme débordant pour toutes ces possibilités, mais personnellement je trouve ça très stimulant, très excitant et ça nourrit ma pratique constamment.

### **Avez-vous continué à composer de la musique en parallèle de vos composition pour le cinéma ?**

J'aime beaucoup faire des musiques extrêmement différentes, passer d'une écriture, d'une pratique à une autre. Par exemple, ces derniers jours j'ai fait une pièce pour guitare électrique légèrement *destroy*, de la musique électronique avec un système de synthèse modulaire, des morceaux un peu planants créés complètement informatiquement et j'ai aussi pas mal enregistré sur une contrebasse que l'on m'a prêtée pendant quelques semaines. Certaines de ces choses sont pour des films en cours, certaines sont des essais pour des projets à venir et le travail à la contrebasse par exemple, c'est juste

parce que la possibilité de le faire était là. Ça m'a inspiré, sans trop savoir ce que j'en ferai, ni quand.

J'ai des centaines et des centaines de « choses » de tous types, dans des états très divers sur mes disques durs et parfois je pense à un vieil enregistrement, une ligne de basse, un riff de guitare, une machine qui s'est enrayée et a fait un bruit intéressant ou même un vieux son seul que j'aurais fait dans la nature. Ces choses telles quelles ou radicalement transformées, deviennent parfois des points de départ pour de nouvelles musiques. Donc régulièrement, j'enregistre beaucoup de choses en dehors de mon travail sur des films. Je peux dire que quasiment tout ce que j'ai envie d'expérimenter finit par trouver sa place dans un film. Certains films d'Arnaud des Pallières en particulier m'ont permis, ou plutôt m'ont poussé, à utiliser un large éventail stylistique. Dans le même film, on peut passer du minimalisme cristallin, au dub électro, à de l'ambient drone très dark...

Mais plus généralement, j'ai eu la grand chance de pouvoir faire des choses assez particulières sur les films d'un grand nombre de réalisateurs : je peux citer *Les Revenants* de Robin Campillo dans lequel il y a essentiellement de la synthèse granulaire, une technique pour laquelle, comme je l'ai probablement déjà dit cent fois, j'ai une adoration presque sans limite ! *Ça brûle* de Claire Simon ou *Nessuna qualita agli eroi* de Paolo Franchi sont faits quasi uniquement avec de la guitare électrique très saturée. Ces idées d'instrumentation viennent parfois du réalisateur, parfois de moi, mais le plus souvent de *brain storming* entre nous deux. Et puis, et ça aussi est très stimulant, il y a certaines musiques que je n'aurais sans doute jamais faites s'il n'y avait pas une idée de réalisateur. Par exemple quand Jean-Louis Gonnet m'a commandé une musique de clavecin pour un documentaire sur le rugby en Afrique du Sud !



*Le voyage en Afrique du Sud, Jean-Louis Gonnet, 2008*

©TS Productions

C'est assez difficile en dehors, justement, du cinéma, d'avoir une carrière musicale en changeant de style tout le temps. Le public ne suit pas toujours et si jamais vous sortez un album qui a un peu de succès, les maisons de disque vous poussent à en faire un autre dans la même veine. Mais, personnellement ça m'ennuierait de rester toujours dans le même sillon et je suis vraiment heureux de pouvoir multiplier les expériences grâce au cinéma. Pour (enfin !) répondre à la question, oui, il m'arrive parfois de faire des disques ou des performances ou des musiques pour autre chose, mais la plupart de mon temps et de ma musique sont dédiés au cinéma et j'en suis ravi.

### **À quel moment arrivez-vous dans un film ?**

Ça dépend du film et de la façon de travailler du réalisateur... certains ont besoin de se concentrer sur une seule étape à la fois, d'autres ont plutôt besoin d'essayer de tout organiser aussi tôt que possible et d'avancer sur de multiples fronts en parallèle. Il faut trouver la bonne méthode de collaboration sur chaque film. Mais de mon point de vue il est évidemment préférable de commencer à réfléchir sur la bande son, au moins dans ses grandes lignes, le plus tôt possible. Parfois ça n'est pas possible pour une raison ou une autre et ce n'est pas forcément très grave. Parfois on arrive même à dire : heureusement qu'on n'a pas commencé plus tôt, on aurait sans doute fait fausse route, parce que le film s'est complètement métamorphosé pendant le montage. Ça arrive parfois en documentaire... (rire). Mais j'avoue que je préfère ne pas arriver à la fin du

montage-image, surtout quand il n'est pas prévu au moins un petit temps de réajustement de l'image après l'arrivée de la musique, ce qui malheureusement continue de se produire.

Ce qui est parfois très problématique pour moi c'est lorsque des musiques temporaires ont été calées et que le montage a été visionné et revu pendant des semaines, voire des mois, avec d'autres musiques. Tout le monde s'est imprégné de quelque chose qui doit disparaître. C'est carrément morbide et je crois que le plupart du temps c'est assez douloureux pour tout le monde. J'ai vécu plusieurs fois cette expérience, et honnêtement ce n'est pas ce que je préfère comme blague ! Mais bon, il y a toujours des exceptions. Certains arrivent à se libérer des choses plus facilement que d'autres. On trouve des solutions, il n'y a pas de règle absolue.

### **Est-ce que les réalisateurs ont des idées précises et les influencez-vous parfois dans une autre direction ?**

Oui, bien sûr, heureusement qu'ils ont souvent des idées précises, ils sont payés pour ça, non ? (rires). Et puis moi j'ai souvent des idées précises aussi, alors j'espère qu'on s'influence mutuellement, sinon après tout, ça ne serait pas si intéressant que ça. Mais c'est le réalisateur qui signe le film. Donc c'est une guerre asymétrique, comme on dit de nos jours ! Non, sérieusement, si le réalisateur a une idée précise de ce qu'il veut, alors sauf si je ne me sens pas du tout apte à le faire, normalement je vais essayer de le suivre, même si j'aurais peut-être privilégié une autre approche moi-même. C'est son film et mon rôle est de donner mon avis sur la direction, éventuellement de militer un tout petit peu pour mes idées mais ensuite le réalisateur décide et c'est bien normal. Ici, l'affectif est important, car il y a des amis réalisateurs qui acceptent plus ou moins de militantisme, plus ou moins longtemps (rires).

Si je pense qu'un réalisateur se trompe à mon sens assez gravement, ce qui heureusement n'arrive que très rarement, alors il me semble que mon devoir professionnel est de le dire. L'ayant dit, soit on décide ensemble que je vais essayer de

me mettre au service de sa vision du film, soit il y a vraiment une incompréhension totale et alors il faut constater que je ne serai pas la bonne personne pour travailler sur ce film. Mais je ne me souviens pas que cela soit arrivé.

### **Si l'on peut la résumer, quelle est votre méthode de travail ?**

Quand je visionne la première fois, j'essaie surtout de sentir la singularité du film. Je me demande quel est son besoin : la musique sera là pour dire quoi ? Quand ? Comment ? Les questions de distance, de relation avec une narration, avec des personnages, comment se posent-elles ?

Puis, en général, je me pose assez rapidement la question de l'instrumentation, je réfléchis à l'univers du film. Y a-t-il un type de sonorité, de tonalité, un instrument, un genre ou style qui s'impose, ou faut-il justement faire le contraire de ce que serait l'idée convenue ?

Selon le genre du film (et c'est plus souvent le cas en documentaire), je vais me demander s'il est intéressant de créer ou de récupérer des sons liés à l'environnement sonore du film, éventuellement de récupérer certains sons seuls du tournage. Cela dépend complètement du type de travail, du type de musique que l'on imagine, mais parfois je pars, au moins en partie, d'un bricolage électronique de la matière, du réel, de sons organiques ou autres, liés à l'univers du film. Et puis c'est important pour moi de commencer par faire des choses très librement, de faire un peu n'importe quoi. En fait j'ai souvent remarqué que je trouve des choses intéressantes lorsque je n'ai pas l'impression de travailler, lorsque je m'amuse, et souvent les idées viennent alors que je ne suis pas dans mon studio, mais dans le jardin ou dans la maison avec mon ordinateur portable.

Puis, quand les choses sérieuses commencent à se mettre en place, il y a parfois le stress des deadlines et ça devient un travail plus ordonné. Là j'aime surtout travailler la nuit, après le dîner, avec un petit verre de vin pas trop loin ! Je suis concentré, le



téléphone ne sonne pas. Il me faut être isolé pour travailler sereinement et puis c'est aussi plus silencieux pour enregistrer.

**En 2014, vous avez obtenu le César de la meilleure musique originale pour le film *Michael Kohlhaas* de Arnaud des Pallières, cela a-t-il changé quelque chose pour vous ?**

C'est exactement la question que m'a posée un journaliste le soir de la cérémonie des César.

Il se trouve que dans le cocktail juste avant la cérémonie, j'avais croisé un ami technicien qui m'avait dit (sans doute un peu par provocation, mais il avait un air assez sérieux) : « *En tout cas, j'espère pour toi que tu n'auras pas le César, parce que l'année qui suit est très difficile : les gens pensent que tu pratiques désormais des prix trop élevés ou ils n'osent plus t'appeler en pensant que tu es submergé de projets... et du coup souvent on travaille beaucoup moins après avoir eu un César !* »

Alors, quand ce journaliste m'a posé cette question après la cérémonie j'ai répondu, dans un état un peu second, « *j'espère juste que des gens qui travaillent sur des films qui n'ont pas un gros budget ne vont pas arrêter de m'appeler...* ». Et là il y a eu un silence un peu gêné, genre « *L'Anglais ne comprend pas ce qu'il est en train de dire...* » et puis le journaliste a poursuivi « *Quoi ? Pourquoi ?* » et j'ai senti dans sa voix une incompréhension totale, comme s'il ne pouvait envisager que l'on puisse faire ce métier pour d'autres raisons que de gagner un max d'argent (rires).

**Mais rassurez-moi, le téléphone a continué à sonner ?**

Oui ; mais de façon étrange. Avant, la plupart du temps c'était les réalisateurs qui m'appelaient directement, maintenant il y a aussi pas mal de producteurs. C'est peut-être un hasard, mais, avec ce drôle de bout de métal, j'ai un peu l'impression d'avoir acquis un

statut de « valeur sûre » alors que, bien entendu, ce que je fais n'a pas plus de valeur. Et rien n'est ni plus ni moins sûr qu'avant. En tout cas, même si, bien évidemment, je n'ai rien du tout contre les producteurs, il est possible que cela modifie les choses que l'idée de travailler avec moi vienne d'un producteur et non plus uniquement d'une volonté de collaboration de la part d'un réalisateur. Je ne suis pas encore très sûr de ce que j'en pense.

### **Est-ce que les monteurs image et son viennent parfois en séance de travail ? Avez-vous beaucoup de rapports avec eux ?**

Les monteurs images ne viennent que rarement dans mon studio, ça arrive parfois mais c'est plus souvent moi qui passe en salle de montage image, parfois dès le début pour regarder l'ours ou un premier bout-à-bout avec le réalisateur et le monteur, pour entrer une première fois dans l'univers du film et commencer à discuter de ce que doit être la musique. Cela dit, maintenant qu'on peut s'envoyer les fichiers par internet, cette étape n'est plus obligatoire et sur certains films où tout doit aller très vite, c'est devenu un peu plus rare et je trouve ça dommage.



*Kijima Stories, Laetitia Mikles, 2013 © Les Films d'ici*

Avec le monteur son, cela dépend si la musique est déjà plus ou moins en place quand il ou elle arrive sur le film. Il arrive que des allers-retours avec le réalisateur aient déjà été effectués pendant le montage image et la musique est plus ou moins décidée. C'est alors le monteur son qui doit la prendre en compte. Il y a d'autres films où il n'y a pas de

montage son hormis ce que j'ai fait. Il y a aussi des films, comme par exemple *Kijima Stories* (de Laetitia Mikles) où Roman Dymny a fait du montage son très créatif : on était tous les deux sur un terrain commun de *sound design* voire de création sonore. Parfois, il faut se parler en permanence pour essayer de ne pas se marcher sur les pieds. Il y a quelques années, ce rapport était éventuellement un peu problématique, les choses étaient plus hiérarchisées, plus corporatistes, mais aujourd'hui j'ai l'impression qu'on se comprend bien, ça circule bien. Parfois, bien sûr, on est un peu frustré parce que l'autre a proposé quelque chose un peu en contradiction avec ce qu'on a fait, mais en général ça se passe très bien. Et si l'on n'est pas prêt à accepter que ce qui est important est avant tout ce qui sert le film, alors il ne faut pas faire ce métier.

Au moment du mixage, Solveig Anspach me demande souvent de venir en auditorium, soi disant pour mon oreille, mais je crois que c'est surtout parce que pour elle (malgré la grande importance qu'elle accorde à la musique et au son) la technique et surtout la répétition qu'implique le mixage (travailler en boucle sur des moments compliqués) l'ennuie beaucoup et avoir un guignol comme moi dans la salle, je crois que ça doit la déstresser ! Elle trouve tout cela passionnant mais horriblement lent, donc pour le supporter elle tricote et après on dit : « *ah oui ça c'était un mixage à trois bonnets ou à deux écharpes !* »

### **Travaillez-vous différemment pour un documentaire ou une fiction ?**

J'ai l'impression que, au moins en France, il y a souvent une plus grande liberté sur la bande son d'un documentaire que sur celle d'une fiction. Cela vient sans doute autant de la matière elle-même que des enjeux, financiers et autres. C'est particulièrement le cas de certains documentaires basés sur des archives où l'espace de travail sonore est totalement vierge puisqu'il n'y a pas de son synchrone, ou, s'il y en a, il y a un parti pris de ne pas l'utiliser. Plus largement, je dirais que les questions « *Quelle musique pour dire quoi ?* » « *Quelle distance ?* » sont souvent un peu plus ouvertes au début de la réflexion en « *documentaire de création* » que dans le plupart des fictions.

Tout ça pour dire que si pour moi il n'y a pas vraiment de différence dans la façon dont j'approche un documentaire ou une fiction, il y a bien sûr des différences énormes entre chaque film, chaque genre, chaque approche formelle, et tout cela m'amène à travailler de mille façons différentes... et j'en suis ravi.

D'ailleurs, je travaille avec Arnaud des Pallières et Solveig Anspach depuis longtemps, sur des fictions et sur ce qu'on va appeler des documentaires, et même si leur façon de travailler respective est radicalement différente, chez chacun d'eux il y a une continuité dans la manière de travailler que ce soit en fiction ou en documentaire.

### **Pouvez-vous parler de votre collaboration avec eux ?**

Solveig a besoin d'avoir les premières musiques très tôt pour sentir le montage du film et comme je la connais bien je sais que ce n'est pas la peine d'essayer de défendre mes intuitions sur la musique de façon théorique, elle préfère que je lui montre l'essai. Je regarde le film dès qu'existe un premier bout-à-bout. Puis on travaille la composition à l'image de façon assez classique, sauf que dans la mesure où elle n'habite pas loin de chez moi, elle passe très souvent puis elle retourne au montage. Je trouve ça très agréable. Travailler à l'image, faire des essais qui ne marchent pas du tout, et puis soudainement avoir l'impression d'avoir trouvé « le truc ». C'est très ludique et plus qu'un peu magique. Surtout qu'on n'est rarement capables de dire pourquoi ça marche, mais on est d'accord que ça marche.



*Barbara tu n'es pas coupable, Solveig Anspach, 1998 © Quark Productions*

Pour *Queen of Montreuil*, elle m'a donné une première séquence, je crois que c'était tout simplement le générique de début et en me mettant devant l'image j'ai tout de suite trouvé un petit riff d'inspiration « *montreuillo-malgache* » que j'ai perçu comme juste vis-à-vis du sentiment du film. Ça a bien plu à Solveig et on a démarré comme ça. Alors que pour son film suivant, *Lulu, femme nue*, on a fait fausse route plusieurs fois avant de trouver la musique. Comme quoi, même après plus de vingt ans de collaboration régulière, il faut toujours se réinventer pour tout nouveau film. Mais, c'est ça qui est formidable évidemment !

Avec Arnaud des Pallières, c'est pratiquement tout le contraire ; au début on peut parler des heures entières sur les idées, la tonalité, l'ambiance du film de façon assez théorique et puis je suis lâché tout seul comme un grand, dans l'espace profond... Ensuite, de façon plus ou moins autonome, souvent sans référence directe aux séquences, ou même aux images, je crée beaucoup de musiques, d'objets sonores, de « choses » qu'Arnaud écoute, encense, insulte (parfois les deux à la fois) et confronte aux images pendant le montage.



*Disneyland, mon vieux pays natal, Arnaud des Pallières, 2001*

©Les Films d'ici

Jusqu'à *Michael Kohlhaas*, (où on s'est mis à travailler un peu autrement) je n'avais que très rarement travaillé directement à l'image avec Arnaud. Quand on a travaillé ensemble

la première fois, c'était pour *Disneyland* et il m'a demandé de composer des choses sans images, juste sur ce que je pouvais ressentir de la tonalité du film après en avoir parlé et avoir vu des rushes. J'ai d'abord résisté car je pensais qu'on allait passer un temps fou (ce qui s'est révélé vrai) et qu'il y aurait beaucoup de musiques inutilisées (ce qui a été vrai aussi). Et puis, j'allais perdre cette jouissance quand on travaille à l'image et que ça commence à fonctionner. Mais ensuite, j'ai pris goût à la façon de travailler d'Arnaud aussi, car, même s'il est évident que ça prend un temps et une énergie très conséquente, cela me donne une certaine liberté, une autonomie que je trouve intéressante. Surtout, cela donne une place vraiment très importante au son et à la musique dans la construction même du film. Arnaud dit toujours que pour monter un film il a besoin d'avoir tous les éléments nécessaires pour le montage. Ça me semble une position respectable !

*Propos recueillis par Marianne Geslin*