



HAL
open science

Qu'expérimente la musique dans le film expérimental ?

Julien Ponsoda

► **To cite this version:**

Julien Ponsoda. Qu'expérimente la musique dans le film expérimental?. Sciences de l'ingénieur [physics]. 2016. dumas-01357759

HAL Id: dumas-01357759

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01357759>

Submitted on 30 Aug 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

PONSODA Julien

Qu'expérimente la musique dans le film expérimental ?

Université d'Aix-Marseille
Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)

Mémoire de Master professionnel
2015-2016

30 mars 2016



PONSODA Julien

Département Sciences, Arts et Techniques de l'Image et du Son (SATIS)
Université d'Aix-Marseille

Mémoire de Master professionnel

Qu'expérimente la musique dans le film expérimental ?

Travail réalisé sous la direction de Frédérique DEVAUX et Antoine GONOT

29 mars 2016

Remerciements

Je tiens à remercier, en premier lieu, Frédérique DEVAUX et Antoine GONOT, pour leurs conseils pertinents ainsi que la direction de ce travail de recherche.

Je remercie également Virgile ABELA, Hugo VERLINDE, Frédéric D.OBERLAND, Johanna VAUDE et Colette GAILLÈGUE, pour l'aide précieuse qu'ils ont su m'apporter en prenant le temps de répondre à mes interrogations et en me guidant dans mon étude.

Merci également à Zoé DELOMOSNE, sans qui cet écrit n'aurait pas le sens qu'il a aujourd'hui.

Qu'expérimente la musique dans le film expérimental ?

Si la musique de cinéma est aujourd'hui largement théorisée, catégorisée et répertoriée, il est évident que ces études concernent majoritairement les grands succès cinématographiques, les grosses productions et les « classiques ».

Qu'en est-il d'un cinéma de marge, qui ne recherche pas un quelconque succès commercial, mais bien une redécouverte des mécanismes cinématographiques ?

Il est entendu que ce cinéma-là n'emploie pas les codes d'un cinéma « conventionnel ». Si les outils sont les mêmes, ils font nécessairement l'objet d'une utilisation différente.

Cet écrit se penche plus précisément sur l'emploi de la musique dans le cinéma expérimental, qui inclut des formes d'écriture musicale spécifiques et peu étudiées aujourd'hui.

Nous évoquerons, après un rappel concernant l'écriture et l'écoute musicale, le fonctionnement et les mécanismes de la musique de film dans son cadre « conventionnel ». Ces bases seront le socle d'une étude plus en profondeur à propos de l'écriture de musique de film expérimental, permettant d'appliquer ici une grille d'analyse complètement tributaire de la filmographie prise en compte.

Ces recherches aboutiront sur une classification des fonctions de la musique dans le cadre du cinéma expérimental, analogue à la classification bien connue des fonctions de la musique pour l'image dans sa globalité.

Nous verrons que certaines fonctions sont proches dans les deux cinémas, alors que d'autres semblent avoir subi des adaptations, souvent dues au décentrement des axes principaux de la construction des films.

En effet, plusieurs paramètres - la dimension narrative des films, leur durée, leur forme, leurs rythmes entre autres - varient d'un cinéma à l'autre, les films nécessitent donc une évolution des fonctions de la musique.

Nous verrons également que la musique, dans un cadre expérimental, agit sur le spectateur par le biais de vecteurs, de modes d'actions ; qui ne sont pas nécessairement les mêmes dans le cinéma conventionnel.

Ces notions feront également l'objet d'une analyse, en lien avec les fonctions musicales étudiées.

MOTS-CLÉS : cinéma expérimental – musique – imbrications – fonctions – création – production de sens - réception

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	9
Musique.....	14
Composer de la musique.....	14
Écouter de la musique.....	15
Musique et images.....	17
Composer de la musique pour l'image.....	17
Une écoute différente.....	22
Liens musique / image du cinéma classique : fonctions, imbrications.....	26
Étude.....	29
Corrélations.....	31
Répétition et renfort de l'image par la musique.....	31
Évolutions parallèles.....	33
Mimétisme par la texture.....	37
Le son musical.....	38
Approfondissements.....	41
Identités musicales des éléments visuels.....	41
Oppositions.....	43
Anticipation et retard.....	43
Référence à un élément suggéré.....	44
Détourner les images.....	44
Viser le lâcher-prise et l'introspection.....	45
Autres facteurs de composition.....	46
S'adresser directement au spectateur.....	46
Musiques expérimentales.....	49
Conclusions.....	51
Annexes.....	55

INTRODUCTION

Le film expérimental n'expérimente qu'à moitié.

Ce mémoire de recherches propose une étude et une réflexion sur la musique de cinéma expérimental. De la même manière qu'elle a été classifiée dans ses liens avec le cinéma, il s'agit ici de définir les fonctions qu'elle peut assurer, ainsi que ses modes d'action sur le spectateur, dans le cadre du cinéma expérimental.

Si, à priori, la musique ne s'écrit pas de la même façon dans un cinéma et dans l'autre, nous verrons que des similitudes permettent d'affirmer qu'elle expérimente rarement des fonctions nouvelles, même dans un cadre expérimental.

Cette étude est en grande partie motivée par un manque de documentation à ce sujet. Objectivement, la musique de cinéma est largement théorisée et classifiée dans de nombreux ouvrages aujourd'hui ; pourtant, son utilisation dans le cinéma expérimental n'est qu'assez peu (d)écrite. La littérature à ce sujet est extrêmement légère.

D'un point de vue personnel, ce travail de recherche m'aura permis de compléter mes connaissances et mon expérience de la musique pour l'image.

Le cinéma expérimental existe et n'a cessé d'exister depuis les débuts du cinéma. Il semble se développer et s'étendre encore aujourd'hui, malgré une diffusion assez restreinte. Inversement, il devient de plus en plus simple et accessible de créer depuis l'explosion des avancées technologiques et numériques, ainsi que l'arrivée du matériel cinématographique et musical sur le marché « grand public ». Tout le monde peut créer aujourd'hui.

Le cinéma expérimental s'ouvre largement aux musiques électroniques et aux musiques improvisées du fait de son renouvellement constant. Il se lie plus facilement que le cinéma « classique » aux scènes musicales actuelles qui, elles, connaissent depuis quelques années une expansion importante.

Il convient de baser cette étude sur différents aspects de la musique de cinéma, expérimental ou non. Travailler sur les liens entre musique et image implique d'appréhender la relation qu'entretiennent le cinéaste et le compositeur. Dans le même sens, les influences musicales du compositeur, ainsi que son héritage musical, constituent une variable centrale dans son travail de création.

La dimension narrative intrinsèque de la musique et sa dimension sonore doivent également être abordées dans leur rapport avec le film non-narratif ou abstrait, au même titre que les modes d'action que la musique met en pratique pour s'adresser au spectateur.

Ces axes constituent les bases de réflexion de mes recherches dans le cadre de ce mémoire.

Afin de clarifier mon propos, je distinguerai le cinéma dit « conventionnel », dans son sens classique, « mainstream » ; du cinéma dit « expérimental » et regroupant plusieurs courants. Cette frontière n'est pas à considérer comme telle : si elle me permet d'adopter un discours clair en distinguant les choses par abréviation, elle n'existe pas ou peu en dehors du cadre de cet écrit.

Elle sera basée sur différents critères. En premier lieu, la durée des films : il se trouve que ceux considérés comme expérimentaux ne dépassent généralement pas une vingtaine de minutes, alors que la plupart des films « conventionnels » sur lesquels se basent les études musicales actuelles sont des longs-métrages.

La dimension narrative, très souvent présente dans le cinéma, n'est que peu souvent un élément central du cinéma expérimental. Sans nécessairement disparaître, elle n'est simplement plus l'axe principal des films considérés ici comme expérimentaux.

Le dernier grand critère employé s'attache à la dimension de recherche de la sensation. Si le cinéma privilégie l'émotion, le récit, l'évolution des situations par des procédés alors largement répandus ; le cinéma considéré expérimental s'inscrit dans une recherche plastique ou sonore, selon les cas, s'éloignant des esthétiques déjà codées en privilégiant l'impression et la sensation.

Je nommerai « codes musicaux » tous les éléments de langage musical permettant une communication ou une transmission vers un auditeur. Je considérerai donc les règles d'écriture des musiques tonale, modale, contemporaine, romantique, impressionniste comme un ensemble de codes musicaux, au même titre que les choix d'instrumentations, de mélodie et d'harmonie. En somme, chaque élément musical trouvant une signification chez l'auditeur est un code musical, de la même manière qu'il est un outil parmi d'autres, employés par le compositeur dans le but de transmettre un message à l'auditeur. Ces codes musicaux équivalent à ce que Roger ODIN nomme les « espaces de communication ».

En ce sens, le compositeur peut employer ces codes musicaux de différentes façons. Ce choix définit le « mode d'action » de la musique sur l'auditeur comme la manière dont elle va guider son interprétation du message musical. Les modes d'action correspondant à l'utilisation que fait le compositeur des codes musicaux dont il dispose et reposent, selon Claude-Henri CHOUARD, sur la mémoire d'écoute et l'expérience de l'auditeur.

Ce mémoire de recherches comporte des objectifs multiples. Le premier, très personnel, est d'approfondir ma culture du cinéma expérimental, ainsi que mes connaissances de la musique pour l'image dans sa globalité.

Concrètement, son second objectif consiste à mettre en lien des fonctions et utilisations de la musique entre cinéma et cinéma expérimental, selon ses codes et modes d'action sur le spectateur.

Les résultats attendus comprennent une classification tangible et commune des fonctions de la musique dans le cinéma expérimental, ainsi que la mise en évidence de fonctions similaires dans le cinéma dit conventionnel.

La méthodologie employée commence par une collecte de données selon trois vecteurs : des lectures scientifiques, artistiques et techniques sur le cinéma et la perception musicale, des entretiens avec des professionnels permettant d'approfondir des cas particuliers ou des fonctionnements rarement décrits dans la littérature, ainsi qu'une étude filmique.

Basée sur différents films expérimentaux, celle-ci permet de mettre en valeur les principales fonctions de la musique, et les plus pertinentes en vue de construire un propos logique et intéressant. Elle fait intervenir, d'une part, une grille d'analyse assez différente de celles du cinéma classique et, d'autre part, une synthèse des informations collectées via les deux autres sources.

Cet écrit cherche quelque part à adopter une approche didactique, pédagogique, dans le sens où elle doit être accessible à des non-musiciens ou à des artistes peu familiarisés avec le cinéma expérimental. Certaines parties sont donc volontairement consacrées à des rappels techniques ou artistiques.

Les parties dédiées à la recherche et basées sur des films, souvent abordées par tâtonnements, sont fondées sur une grille d'analyse déterminée par leur propre contenu : les premières études filmiques déterminent des constantes qui sont ensuite employées pour analyser la filmographie.

Ainsi, des rappels conceptuels à propos de la composition puis de l'écoute musicale constitueront une base solide pour aborder la musique pour l'image et faire le parallèle avec la musique de cinéma expérimental.

Ces informations permettront de formuler une problématique et des hypothèses, qui trouveront des éléments de réponse dans une partie dédiée à l'étude de films.

Une conclusion rassemblera les principales pistes de réponse avant de proposer une réflexion sur les recherches effectuées.

Chaque compositeur a sa définition de la composition musicale. Basiquement, il s'agit pour lui de concevoir une organisation des sons et des timbres dans le temps, afin de traduire l'expression sonore conçue dans ses pensées.

À l'étape de la composition, la musique peut suivre des codes apparentés à l'expression de sentiments et de concepts, ou bien s'attacher à une dimension purement esthétique et sonore.

La composition, en tant que genèse d'une œuvre, est intimement liée au compositeur, à son esprit, sa culture, son vécu et son expérience. Bien qu'elle puisse chercher à créer du « nouveau », de « l'inouï » et dépasser les formes assimilées, elle est très souvent dépendante de la mémoire d'écoute et d'apprentissage du compositeur ; elle-même liée à sa culture et son expérience de la vie.

La composition musicale a connu de nombreuses définitions au fil des siècles. Si elle souhaitait s'offrir à un public large à certaines époques, et être implacablement « belle » et « agréable à écouter » ; le temps lui a permis de s'adresser à des audiences plus restreintes en poussant des concepts plus loin que la simple démonstration esthétique.

Parfois définie comme l'art de fixer sur partition une organisation savante et consonante de « taches noires » à destination d'une interprétation traversant les époques, parfois plutôt associée au travail sonore et à la recherche du timbre dont le seul support de fixation ne peut être visuel - s'il en est un - ; la composition revêt différents costumes en fonction des lieux et des temps.

Les motivations du compositeur, dans l'exercice de son art, ont également varié en fonction du cadre espace-temps. Si le compositeur est aujourd'hui vu comme indépendant et maître de sa création et du temps qu'il y alloue, il a pourtant souvent été subordonné et employé à des fonctions précises, soumis à des contraintes de temps et, surtout, d'idéologies et de créativité - un peu comme des fonctions récentes du compositeur, comme la composition pour l'image - regroupées sous le terme général de « commande ».

Globalement, la composition musicale peut être libre de suivre des règles (d'harmonie, de rythme, de forme, de langage,...), de s'imposer des contraintes de différents ordres (esthétique, culturel, sonore, temporel,...) afin de livrer un objet qui sera perçu et interprété par un auditeur. La composition est un processus visant à exprimer un texte, un objet ; qui sera reçu et compris en partie ou en totalité par le récepteur.

Pour une compréhension optimale du texte par l'auditeur, un certain nombre de codes (correspondant à un espace de communication) doivent être partagés par le compositeur et son public : le texte est créé et diffusé avant d'être reçu et interprété par un auditeur qui y associe un sens, il s'agit donc d'une co-construction.

« Les approches pragmatiques considèrent qu'un signe, qu'un mot, qu'un énoncé ou qu'un texte ne font sens qu'en relation avec le contexte dans lequel ils sont émis et reçus »¹

L'écoute musicale est conditionnée - inévitablement - par différents facteurs, pour la simple raison que l'œuvre musicale, avant d'être perçue, est exécutée. Que ce soit par des musiciens ou par un système de diffusion - ou même les deux -, l'exécution est une interprétation, et est donc assimilable à un processus de traduction d'intentions, d'une forme « fixée » vers une forme « vivante ».

L'auditeur perçoit donc une interprétation de l'œuvre musicale. La perception est le premier niveau de réception d'un objet. Selon la théorie des formes, un objet sera perçu dans son ensemble avant d'être compris comme une somme de constituants. Quels sont-ils ?

Les premiers constituants musicaux perçus par un auditeur lambda sont de l'ordre de la durée, de la hauteur tonale, de l'intensité sonore. Arrivent ensuite les timbres, et l'organisation globale des choses : la forme, les rythmes, la pulsation. Au moment de la perception, les caractéristiques fondamentales de la musique se dessinent dans notre cerveau.

Après la phase de perception, intervient l'interprétation (au sens de la création de sens par l'auditeur, différente de l'exécution musicale). L'interprétation passe par une étape de reconnaissance de certains critères musicaux ou sonores : on reconnaît parce que l'on connaît, et on connaît des timbres (donc des instruments de musique), des hauteurs (donc des mélodies), des associations de hauteurs (des accords), des structures à différentes échelles (une forme globale), un langage musical (un ancrage culturel, un cadre spatio-temporel). Ces éléments constituent des « clés » d'entrée dans l'œuvre composée.

Ils permettent de comprendre, d'une part, les intentions du compositeur, ce qui implique de partager tout ou partie des codes qu'il a employés dans la genèse de son œuvre ; et, d'autre part, de créer du sens, en rapport au vécu de l'auditeur et de son expérience passée de l'écoute musicale, de sa capacité à associer des codes musicaux avec ce qu'il est en train d'écouter. À ce moment-là, l'auditeur comprend, en réponse à son expérience d'écoute, sentiments, émotions, atmosphères, ambiances, humeurs : c'est au cours de cette étape qu'il crée du sens.

L'écoute musicale fait donc partie d'un processus de co-construction de l'œuvre musicale partagée par le compositeur, l'exécutant musical - qui peuvent, éventuellement, être la même personne - et l'auditeur.

Comme évoqué plus tôt, l'exécution musicale, intercalée entre le compositeur et l'auditeur, constitue un maillon clé dans les phases de perception et de création de sens.

En plus de comprendre les intentions du compositeur, l'auditeur perçoit également celles de l'exécutant - qui, lui, tente à priori de respecter celles du compositeur, à ceci près que nul n'est objectif en matière d'interprétation.

Un auditeur peut donc comprendre le jeu de l'instrumentiste en reconnaissant un langage musical, un ou des instruments de musique, des nuances, des phrases musicales, une sensibilité, un lyrisme : on en revient à la question de la reconnaissance, qui implique une connaissance préalable, car toute perception est relative aux précédentes.

1 ODIN Roger, *Les espaces de communication*, Grenoble, PUG, 2011, 143 pages

Généralement, il s'agit donc pour l'exécutant - qu'il soit un instrumentiste ou un système de diffusion sonore - de restituer le plus fidèlement possible à l'auditeur, un certain nombre d'intentions fixées sur un support ; qu'il s'agisse d'une partition, d'un support magnétique ou d'une mémoire numérique ou même humaine, afin d'assurer une compréhension optimale d'un bout à l'autre de la chaîne.

« La musique, on le voit, est donc aussi bien l'intention du musicien que l'attention de l'auditeur »²

2 CHOUARD Claude-Henri, *L'oreille musicienne : Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Gallimard (Hors série Connaissance), 2001, 347 pages

Nombre de films expérimentaux sont muets à l'origine, privilégiant le support pellicule et le travail graphique et plastique aux autres composantes filmiques.

D'autres emploient des musiques préexistantes - ce qui se fait aussi dans le cinéma conventionnel -, au mieux, les plus proches de ce que souhaite exprimer le cinéaste. Vis-à-vis de la composition originale, la musique de répertoire peut se montrer plus proche de l'auditeur s'il la connaît, plus accessible. Pour autant, elle est indiscutablement « trompeuse » car, d'une part, possiblement tronquée dans sa durée et son déroulement et, d'autre part, évocatrice pour l'auditeur qui l'a déjà écoutée dans un cadre différent.

Johanna VAUDE a dû, au moment de l'édition de son DVD par le label LOWAVE, repenser la musique d'une partie de ses films. Pour des raisons de droits, la musique préexistante choisie a été remplacé par des musiques originales, lui permettant de collaborer avec différents compositeurs.

La musique de film s'éloigne de la musique « autonome » en plusieurs points. Composer de la musique pour l'image c'est généralement répondre à une commande, privant le compositeur d'une part de sa liberté créative.

Dans le cas de la musique de film, la commande émane d'un réalisateur ou d'un producteur, et s'adresse au compositeur dans le but de travailler à plusieurs sur un même projet, souvent déjà en cours de fabrication : c'est une co-création. À ce titre, il convient pour le compositeur de se renseigner sur le cinéaste avec qui il va travailler afin de comprendre ses influences, ses intentions, son langage. Il est évident que le fait de cerner une partie des goûts - ou des rejets - musicaux du cinéaste, et donc son langage, permettra de catalyser le début du travail de recherche.

Le degré de liberté du compositeur dépend donc de différents facteurs comme la nature du projet, le temps qui lui est imparti ou la relation qu'il entretient avec le réalisateur.

La collaboration cinéaste / compositeur

Le cinéaste peut, selon les situations, devoir choisir un compositeur, en fonction de ce qui lui parle, de ce dont il se sent proche ; la relation devant être la plus fluide possible, il convient de privilégier un univers proche du sien, dans lequel il se reconnaît ; une sensibilité partagée.

En ce sens, il est tout à fait envisageable de refuser une collaboration (tant pour le cinéaste que pour le compositeur) si l'un des deux pense ne pas être la personne la plus apte à porter le projet le plus loin. Cet aspect relationnel très humble et très humain est jugé crucial par certains artistes et relève, d'après Frédéric D.OBERLAND, d'une « capacité à savoir ce que l'on peut apporter à quelque chose qui n'est pas à nous au départ ».

Inversement, dans le cinéma expérimental comme dans le cinéma conventionnel, il est fréquent de travailler avec des amis, ou en tout cas d'étendre une collaboration fructueuse à plusieurs films. C'est le cas de Frédéric D.OBERLAND, qui compose beaucoup pour les films d'Augustin GIMEL ou, un peu moins, pour ceux d'Hugo VERLINDE. De la même manière, nombre

de bandes son des films de Patrick BOKANOWSKI sont signées par Michèle BOKANOWSKI ; et plusieurs films de Johanna VAUDE sont mis en musique par Rémy LAURENÇON. Son cas est un peu particulier, du fait qu'elle réalise elle-même ses bandes musicales depuis plusieurs années dans le but d'étendre et de compléter son propre univers.

Quoi qu'il en soit, le réalisateur ne partage pas nécessairement le langage du compositeur. Après avoir compris l'univers du cinéaste, le compositeur doit souvent établir un langage commun avec lui, quitte à adopter des méthodes quasi-pédagogiques dans la présentation de son travail.

En ce sens, une collaboration peut tout à fait devenir un échange : comme le souligne Johanna VAUDE³, chaque collaboration permet d'apprendre de l'autre, pour le compositeur comme pour le cinéaste.

La place de la musique et du musicien

Le compositeur intervient donc sur une œuvre pluridisciplinaire, mêlant à minima images et musique, et - selon les films et les époques - sons, effets spéciaux, dialogues, lumières, jeu de scène,... Il appréciera donc, dans la mesure du possible, un document se rapprochant le plus possible d'un scénario - synopsis, note d'intentions - et retranscrivant au mieux les désirs premiers du film.

Si le fait de trouver une place à la musique parmi toutes ces composantes conditionne grandement le travail qui suit ainsi que la qualité du film, cette responsabilité peut pourtant revenir au réalisateur plutôt qu'au compositeur. D'une part, parce que l'intervention du compositeur arrive souvent après le montage du film, voire après le montage son, et est de fait conditionnée par les intentions de réalisation déjà mises en pratique ; et d'autre part parce que l'un est aussi légitime que l'autre sur des décisions de cet ordre.

L'avis de Frédéric D.OBERLAND, qui a composé pour de nombreux films - de fictions, documentaires, expérimentaux entre autres -, propose une approche très constructive et humaine du travail avec le cinéaste :

« Je ne pense pas que le compositeur de musique de film sache mieux que le réalisateur où ça doit aller. Je pense qu'on apporte de la matière, qu'on peut travailler pour des séquences ; mais il y a de grandes chances que ce qu'on a fait pour une séquence se retrouve sur une autre. »⁴

Le moment d'intervention du compositeur sur un film, court ou long-métrage, est différent pour chaque situation. Un des avantages à intervenir tardivement dans la chaîne de production d'un film - chose globalement plus courante dans le cinéma conventionnel - est le fait d'arriver « neuf », c'est-à-dire sans avoir vécu toute l'aventure du film - écriture, gestation, tournage, montage,... Dans ce cas, le compositeur est plus apte à recevoir le film que n'importe quel autre membre de l'équipe, du fait d'une « illusion et d'une sensation neuves que tout le monde t'envie car plus personne ne l'a ».

Un regard nouveau, extérieur en somme, qui permet au compositeur de commencer son travail de manière « objective ».

À l'inverse, il peut arriver - quelque soit le type de cinéma - que la musique précède la création, ou en tout cas certaines étapes de la création d'un film. Cette position remet en question beaucoup de choses quant à la méthode de fabrication du film, dont les « fondations » sont

3 Voir annexe D

4 Voir annexe C

alors différentes.

Certains films d'Hugo VERLINDE, par exemple, ont été en partie déterminés par la bande son de Frédéric D.OBERLAND : le montage de *Bételgeuse* et *d'Ephèse* a été très influencé par la musique, qui a servi de base « narrative ».

Chez Johanna VAUDE, le phénomène est encore plus marqué : si elle pense le film et la musique simultanément, celle-ci est régulièrement créée en amont du film.

Bien qu'elle puisse apporter des éléments indispensables au film, la musique participe à envoyer des informations au spectateur au même titre que le son et les images, participant ainsi à l'épaisseur du flux d'informations adressées au spectateur. Le compositeur doit être conscient de cette densité, afin de lui éviter une éventuelle « surcharge », possiblement responsable d'une baisse de l'attention.

Inversement, elle est parfois sollicitée pour combler ou renforcer certains passages que les autres composantes du film ne suffisent pas à exprimer avec justesse et, dans ce cas, peut se permettre une construction plus dense et un discours plus fourni.

La composition est souvent vue comme un dialogue constant avec les images, le son, les voix et la narration, guidée par le rythme, cherchant à apporter ses forces à l'objet fini.

Composer de la musique de film, c'est donc aussi tenir compte de ces contraintes. S'y soumettre, les nuancer ou s'y opposer peuvent être des solutions, mais les traiter dans l'intérêt du film est indispensable.

Dans le film expérimental surtout, du fait d'une équipe souvent très réduite par rapport au cinéma conventionnel, le compositeur assume fréquemment plusieurs rôles touchant de près ou de loin à sa fonction principale. La composition se confondant souvent avec les autres éléments de la bande sonore, elle peut tout à fait être créée par la même personne qu'est le compositeur. De ce point de vue, la contrainte de l'équipe réduite constitue possiblement une force pour le film, fluidifiant le dialogue entre musique, son, et réalisation.

Le contenu musical

Une fois sa place trouvée, la musique sera capable d'exprimer différentes choses. En premier lieu, des affects : la musique de film est largement employée pour développer des sentiments et des émotions liés à des personnages ou des situations et auxquels l'image ne suffit pas forcément. Il s'agit d'un niveau très simple de composition, bien qu'il fasse intervenir un certain nombre de codes - orchestration, mélodie, harmonie, rythme,... - quasiment universels aujourd'hui.

Pourtant, dans le cinéma expérimental, il n'y a souvent pas cette volonté d'épouser pleinement la trajectoire de personnages, d'explicitier par la musique des sentiments ou des relations, des conflits ou des positions spécifiques - narrateur, héros. Le cinéma non-narratif permet de fait une certaine liberté d'expérimentation musicale, justifiant une certaine distance avec les principes de musique à l'image déjà rodés et assimilés.

Affects, s'ils existent, auxquels peuvent s'ajouter ensuite différentes volontés, distinctes du sentiment pur et plutôt portées sur des impressions, des formes, ou des éléments de structuration du film.

Ici encore, une partie de ce travail est conditionnée par le cinéaste. S'il a une idée très précise de ce qu'il recherche, comme c'est souvent le cas d'Augustin GIMEL par exemple, il laissera au compositeur une « marge de manœuvre » plus limitée que dans d'autres cas, où ses intentions musicales peuvent être plus floues, plus souples, ou simplement moins présentes. Johanna VAUDE a tendance à accorder une certaine liberté aux compositeurs avec qui elle collabore, instaurant une relation de confiance avec eux ; si une mise au point est souvent nécessaire concernant la direction de l'évolution du film et les émotions qui le traversent, ces compositeurs ont suffisamment bien senti les films pour ne pas avoir besoin d'être trop guidés.

Par ailleurs, il arrive que le cinéaste ait des intentions plus axées sur sa relation au compositeur, sur l'appropriation et l'implication de plusieurs artistes dans un film, comme cela s'est passé pour la collaboration d'Hugo VERLINDE et Frédéric D.OBERLAND, qui a eu presque carte blanche dans son travail de création. Le vidéaste a tendance, globalement, à « ne pas chercher à reproduire ce que l'on croit connaître »⁵, gardant une ouverture d'esprit importante. Il s'agit pour lui de laisser une grande part au dialogue et à l'aller-retour entre le matériau musical et le matériau visuel, sans figer les choses. Ici également, une relation de confiance semble nécessaire à la création.

À ce stade, le compositeur est libre de travailler comme il le souhaite, et de rattacher sa composition aux éléments qui l'intéressent. Octavio LOPEZ a « disséqué » *Autoportrait & le monde* (Johanna VAUDE) en analysant chaque image avant d'en composer la musique, de fait synchronisée à l'image près sur le film. Méthode que d'autres compositeurs emploient peu, comme Frédéric D.OBERLAND, qui aborde la composition comme une accumulation de matière qui pourra être intégrée au film par - ou avec - le réalisateur, afin de garder une possibilité d'interaction avec le montage.

Pour ce dernier compositeur, la dimension sonore est centrale dans l'accompagnement d'un film : si les images qui le constituent ont un grain particulier, une qualité, une pulsation, alors des équivalents musicaux - timbres, pulsation sonore, dynamique, grain,... - permettront de guider la composition. Il ne s'agit pas de trouver « quelque chose qui épouse l'image [...], mais plutôt quelque chose qui soit suggéré par l'image et dont l'oreille aurait besoin. »⁶ Cette recherche est pertinemment illustrée par le travail effectué sur *Ephèse* (Hugo VERLINDE).

S'adresser au spectateur

La musique, si elle se place en vecteur d'informations en lieu et place des images ou des dialogues, impose au compositeur de les émettre le plus clairement possible. Il doit tenir compte du caractère abstrait de la musique et de son pouvoir narratif, en employant là aussi un certain nombre de codes.

En ce sens, il peut décider de s'adresser à la mémoire d'écoute du spectateur, sa mémoire musicale et culturelle, sa mémoire de l'expérience et du vécu, afin d'y trouver écho en

5 Cette « direction de travail », poussant constamment à la recherche, transcende une grande partie du travail d'Hugo VERLINDE. Voir annexe B

6 Cette volonté permet d'éviter une redondance « facile » avec l'image et apporte souvent une richesse supplémentaire au film. Voir annexe C

employant des codes qu'il partage - c'est-à-dire inscrire son auditeur dans le même espace de communication que lui - ; ou bien s'adresser à la mémoire d'apprentissage de son audience, en adoptant dans un premier temps une approche didactique : associer pas-à-pas des codes musicaux nouveaux pour le spectateur avec d'autres composantes du film, dans le but de créer un lien entre eux et suggérer l'un par l'évocation de l'autre - et, de fait, *créer* un nouvel espace de communication.

La musique de film agit donc majoritairement au travers de codes - innés ou acquis - qui trouvent forcément une origine, qu'elle soit culturelle (la musique de répertoire, la musique populaire), universelle (le son, les émotions), personnelle (l'expérience et le vécu).

« Pourtant, l'inné en nous, à notre insu, a guidé nos préférences depuis des millénaires. Les scientifiques en découvrent peu à peu la preuve [...] »⁷

Claude-Henri CHOUARD soulève la question de l'origine des codes employés par le récepteur, dans sa phase de compréhension, de production de sens.

⁷ CHOUARD Claude-Henri, *L'oreille musicienne : Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Gallimard (Hors série Connaissance), 2001, 347 pages

Généralités

La musique de film a ceci de particulier que, lorsqu'on l'entend, elle est comprise dans un flux d'informations plus important et qui l'englobe : elle arrive rarement seule, et le spectateur reçoit donc images, sons et dialogues au même moment.

Il sera donc dans une situation de réception de la musique plutôt que dans une situation d'écoute, la différence se situant au niveau de l'attention portée à la composition.

Le film, constituant un débit important d'informations destinées au spectateur, sera d'abord perçu comme un objet unique. Si le spectateur en distingue les composantes, il y a peu de chances pour qu'il focalise son attention sur la musique plutôt que l'image ou le dialogue.

Le traitement se fait alors en parallèle entre les différentes composantes reçues - image, dialogues, sons, musique - et consiste en une tentative de mise en relation des composantes par une recherche - au mieux inconsciente - de formes.

La loi de proximité, un des principes forts de la théorie des formes, indique qu'un récepteur aura tendance à considérer comme issues d'un même objet des formes proches les unes des autres. Le principe fonctionne également sur l'axe temporel : un son ou un événement musical et un événement visuel perçus au même moment seront considérés « synchrones », et donc associés dans l'inconscient du spectateur par un artifice de montage.

La théorie des formes spécifie également une loi de similitude, qui affirme que deux éléments, même éloignés, peuvent être perçus comme partie d'un tout à condition de présenter des ressemblances assez fortes. Dans le cas du cinéma, il est fréquent d'entendre un thème musical récurrent - qu'il soit mélodique ou non - et de l'associer à un élément : un personnage, un lieu ou une situation. C'est effectivement possible, bien qu'un peu dissimulé, lorsque les deux composantes se ressemblent dans leur forme, leurs couleurs, leur dynamique ou leur humeur, ou encore dans l'impression qu'elles laissent au spectateur.

Le cas d'une évolution similaire de deux composantes fait l'objet d'une autre loi de la forme : la loi de destin commun. Celle-ci stipule que deux éléments connaissant une évolution similaire - de forme, de position, de couleur,... - dans le temps constituent une seule entité. Il s'agit peut-être de la loi de la forme la plus pertinente entre la musique et l'image, du fait que personnages, relations et situations d'une part, et musique d'autre part, évoluent inévitablement au cours d'un film, et souvent dans une direction commune.

Ces évolutions sont un prétexte constant pour le spectateur de tester - inconsciemment -, tour à tour, tous les éléments auxquels peuvent se rattacher la ou les musiques, en quête d'une évolution parallèle permettant de les associer à des éléments filmiques. Ce processus permet au spectateur, une fois établis les liens entre la musique et les personnages ou les situations, de comprendre le discours que tient la musique vis-à-vis des images et d'anticiper ou d'affirmer certains éléments scénaristiques.

À un niveau supérieur, dans le cadre d'une écoute plus globale du film, le spectateur est aussi capable de tester des hypothèses à peine suggérées par le film, non montrées ou même jamais évoquées. Lors du processus de recherche d'un destin commun, le spectateur étend son « champ de recherches » et peut ainsi comprendre différents rapports entre la musique et

l'image, de la redondance à l'opposition totale.

L'écoute musicale, dans le cadre d'un film, est un processus inconscient, mais totalement actif. Du début à la fin du film, la mémoire à court terme est employée en continu, permettant une assimilation rapide des éléments scénaristiques mis en valeur musicalement. Les données acquises sont constamment réinjectées vers le traitement des nouvelles données reçues, afin de chercher les liens possibles entre différents éléments éloignés dans le temps : dialogues, images, musique, sons.

Les influences musicales du cinéma expérimental

Si le cinéma conventionnel a su épuiser la musique d'orchestre, traversant les époques classique, romantique et contemporaine, ainsi que beaucoup d'autres formations instrumentales ou genres musicaux ; le film expérimental semble s'opposer à ces esthétiques largement connotées par l'emploi de musiques aux influences plus populaires, électroniques ou même expérimentales.

Cette caractéristique présumée s'explique notamment par la formation souvent autodidacte des musiciens accompagnant le film expérimental, en dehors des centres de formation « conventionnels » et souvent guidée par les technologies émergentes.

Les boucles rythmiques électroniques de Johanna VAUDE rappellent l'influence d'une musique électronique plus populaire, plus accessible et spontanée, signée AUTECHRE ou PHOTEK, qu'elle oppose aux mouvements initiés par STOCKHAUSEN, purement dans la recherche et l'intellect ; alors que la musique de Michèle BOKANOWSKI reflète clairement le travail de recherche et l'enseignement de Pierre SCHAEFFER, l'école française de la musique concrète, par un travail direct sur bande magnétique entre autres et qui se retrouve très fréquemment dans les travaux de Robert CAHEN.

Le cinéma expérimental est fréquemment accompagné de bandes son dont le côté musical tend à disparaître derrière des textures, des éléments de l'ordre de l'électroacoustique, voire « du bidouillage, du traitement, de la récupération »⁸. Si la recherche du timbre et le travail sonore existent dans le cinéma, le film expérimental leur offre une place encore plus importante : le grain devient un élément fondamental de la création musicale, au même titre que l'enregistrement et le mixage.

Frédéric D.OBERLAND explique aimer travailler avec des résonances, des éléments qui se complètent les uns les autres - une approche finalement similaire à celle de la musique concrète - et une forme d'assise sonore et musicale pouvant soutenir une complexité supérieure.

Dans le même sens, la musique dite contemplative - dans le sens de sa capacité à interroger le spectateur, à lui faire porter un regard sur lui-même, ou encore à soutenir la beauté des images, et non dans le sens d'un éventuel « vide » narratif - trouve une place de choix dans le cinéma expérimental, qui ne lui est pas forcément accordée dans un cinéma plus narratif.

Hugo VERLINDE, à propos de sa collaboration avec Frédéric D.OBERLAND :

« Il y a une dimension assez contemplative dans sa musique. C'est quelqu'un qui va marier des instruments très différents - des cloches, du son urbain, des dialogues, des paroles - et j'aime bien cette dimension-là parce qu'on est dans un univers assez foisonnant, et qui est propice à des interprétations multiples ».

⁸ Ce caractère pousse Frédéric D.OBERLAND à penser que le cinéma expérimental peut souvent devenir un « art de la débrouille ». Voir annexe C

Le côté contemplatif dans la musique est souvent rapidement rattrapé par le pouvoir narratif de la musique. C'est-à-dire que la musique peut, malgré elle, évoquer un certain nombre de choses à l'auditeur, de l'ordre du souvenir, de l'association d'idées, ou encore de la narration par l'activation du processus créatif de l'imagination.

C'est exactement l'objet de la recherche de certains films, comme *Le corps des vents* (Mikael RABETRANO), qui est purement sonore, les images étant simplement de la pellicule noire. C'est la bande son qui raconte absolument tout, et la dimension narrative de la musique est ici volontairement mise à profit, bien qu'ouverte à plusieurs interprétations.

Les cinéastes venus du muet ont ressenti cette qualité narrative intrinsèque à la musique comme un élément perturbateur : comment mettre en musique un film muet non-narratif qui porte sa propre esthétique et sa propre évolution, alors que la musique pourrait apporter une dimension narrative indésirable mettant en péril les intentions premières du film ?

Le caractère narratif d'une musique trouve ses origines à l'étape de l'écriture. Il est régi par la mélodie, l'harmonie, le rythme, la structure, les timbres, les durées, qui sont autant d'éléments modulables que d'acteurs dans le processus de réception de la musique par un auditeur.

L'écriture, organisée et réfléchie, peut être remplacée par l'improvisation, acte plus spontané et instinctif. L'improvisation est un art qui se retrouve dans de nombreux courants musicaux, du blues à la scène électronique actuelle, très en lien avec les nouvelles technologies.

L'improvisation permet d'agir sur les paramètres narratifs et émotionnels de la musique avec spontanéité, contraignant le musicien à s'exprimer avec son vécu et donc de manière très personnelle. C'est une autre façon d'agir sur la narration, un acte de l'instant. C'est ce qui s'est passé pour *Ephèse* (Hugo VERLINDE) notamment : toute la partie de trompette est improvisée. Le film est projeté devant le musicien, qui improvise et « grave » sa sensibilité sur le film, devenant ainsi un acteur majeur dans la réception et la compréhension narrative du film par le spectateur.

Musique et son dans le film expérimental

La liberté que peut prendre la musique, dans certains cas du cinéma expérimental, notamment au niveau de la création sonore - et d'autant plus lorsque musique et son sont créés par la même personne - engendre fréquemment des résultats intéressants. Si, à la fin d'*Ephèse* (Hugo VERLINDE), les dialogues entre cosmonautes sont de l'ordre du « montage son », ils semblent clairement mis en place par un musicien - c'est le cas : Frédéric D.OBERLAND a créé l'intégralité de la bande son du film -, la sensibilité d'un musicien permettant une interaction forte entre sons et musique.

Il prend souvent l'exemple - judicieux - de la musique de Brian ENO, dont la musique, complètement synthétique, modale, peu marquée en termes de rapports tension / détente, trouve toute sa force et son intelligence dans la manière dont elle est enregistrée et mixée : « Ce côté un peu ouaté, lointain, granuleux, il est produit par les timbres et les textures qu'il utilise »⁹.

Avant le travail sur le son en lui-même, le compositeur passe inévitablement par une

9 Voir annexe C

recherche du son. Johanna VAUDE, pour ne citer qu'elle, procède souvent en recherchant des sonorités s'approchant d'un univers qu'elle a imaginé au préalable, employant alors tous les moyens possible pour faire vivre cet univers. Elle mélange donc sons extraits de films, dialogues, voix, boucles musicales, instruments logiciels, traitements numériques ; à tel point qu'il devient impossible de discerner l'origine de chaque son. L'intention première est de créer un univers dont la musique est une composante parmi d'autres.

Toutes ces possibilités musicales et sonores sont aujourd'hui largement accessibles, et il est important pour un compositeur de se donner les moyens de les avoir à disposition : instruments acoustiques, instruments électriques et électroniques, boucles, traitements, manipulation, enregistrement sont aujourd'hui des outils musicaux à l'intérieur desquels il est intéressant de piocher en les considérant sur un pied d'égalité.

Comme vu précédemment, le spectateur est en constante recherche de liens entre la musique et l'image.

Il se peut qu'aucune association ne soit vraiment valable. Mais si un lien existe entre elles, alors il implique une distance variable - de la corrélation, très proche, à l'opposé -, entre l'image et la musique qui permet de les faire interagir et évoluer l'une par rapport à l'autre tout au long du film.

D'un point de vue historique, la première interaction musique / image est de l'ordre du découpage, la musique permettant de clarifier le passage d'une scène à l'autre : le compositeur - ou l'improvisateur - a rapidement pris conscience de ses capacités à mettre en valeur la coupure entre deux séquences ou, à l'inverse, à lier deux scènes de manière plus fluide que ne peut le faire l'image seule.

Parallèlement, le premier rôle attribué à la musique de film est purement illustratif. La musique accompagne l'image en adoptant un caractère au plus proche de la narration, n'apportant alors aucune information supplémentaire par rapport à l'image, si ce n'est un autre médium permettant d'envoyer en doublon les informations. Les cahiers d'incidentaux, publiés à l'époque du muet et à destination des improvisateurs de musique de cinéma, encouragent la redondance musique / image, ou du moins un lien très fort entre elles et une direction commune.

Pourtant, la musique se permet peu à peu d'apporter, sans se détacher du propos de l'image, quelques informations supplémentaires par différents procédés - utilisation d'un leitmotiv, évolution moins tributaire de l'image,... Elle reste donc dans le sens de la narration mais se fait source d'informations inédites, en vue de compléter l'image sans nécessairement la répéter.

Claudia GORBMAN publie, en 1987, *Unheard Melodies : Narrative Film Music*, un ouvrage décrivant un certain nombre de codes récurrents de la musique de film, inspiré des productions hollywoodiennes. Ces codes reprennent ceux initiés par les débuts de la musique de film, à savoir principes de montage et d'illustration musicale, auxquels s'ajoutent des codes de « bonne conduite » de la musique : la subordination aux dialogues et aux images, l'emploi comme transmetteur d'émotions, l'établissement par la musique de la psychologie des personnages ou du film, le renforcement de l'unité de l'œuvre.

Si ce constat s'applique à une majorité de la production cinématographique de l'époque, de nombreux réalisateurs ont offert certaines libertés et donc une place de choix à la musique, la détachant de ces contraintes pour en faire un élément narratif à part entière, plus indépendant.

Alors considérée comme un langage au même titre que le cadre, le son ou le montage, la musique devient un personnage du film - un personnage existant, si elle exprime ses ressentis et pensées ; un « personnage » supplémentaire si elle adopte un point de vue extérieur ou omniscient.

Ce type de cas nous mène à des idées très actuelles sur la musique de film, largement théorisées, et fondées sur le principe que quatre fonctions suffisent à catégoriser une musique dans sa relation avec l'image.¹⁰

10 VILLANI Vivien, *Guide pratique de la musique de film*, Scope Eds (Tournage), 2008, 240 pages

Le soutien est la forme la plus simpliste et évidente de mise en musique d'un film ou d'une scène. Son rôle est de renforcer, conforter les émotions, ambiances, faits et mouvements déjà véhiculés par l'image.

Malgré sa possible redondance vis-à-vis de l'image, la musique de soutien reste pertinente du fait de son lyrisme propre et de sa sensibilité. Elle constitue une seconde source d'informations, exprimées par un médium différent de l'image, et peut donc enrichir le film ou la scène qu'elle accompagne.

La fonction d'approfondissement correspond à la mise en évidence par la musique d'un propos caché ou difficilement décelable dans l'image. Sans détourner le discours principal tenu par le film, ni entrer en collision avec lui, la musique se permet ici d'explicitier des éléments ou de lever une ambiguïté présents visuellement.

Cette fonction intervient généralement lorsque l'information ne peut être véhiculée par un autre médium que la musique - pensées des personnages, relations,... La musique devient un prolongement du médium « image ».

Un point de vue omniscient ou extérieur au contexte diégétique du film et traduit par la musique la catégorisera dans la fonction de recul. Elle consiste en l'installation d'une sensation de décalage entre la musique et les images qu'elle accompagne, créant ainsi une distance avec le spectateur.

Elle se justifie généralement dans deux situations : la musique peut se montrer inattendue au regard des images dans le cas où elle traduit un point de vue externe au récit, comme celui d'un narrateur ou du réalisateur ou, dans beaucoup d'autres cas, si elle agit comme une annonce et exprime un élément scénaristique avant son apparition à l'écran.

Toujours en lien avec le film, ce traitement en détache les composantes sonore et visuelle pour créer un décalage lié à l'instant : il sera toujours justifié et résolu, généralement plus tard dans le film.

Le contrepoint correspond au degré de décalage le plus élevé entre musique et image. Il intervient pour créer un contraste très fort et retenir l'attention du spectateur en vue de marquer une scène clé ou un passage déterminant, donner un caractère inattendu ou choquant à la scène qu'il accompagne ou encore pour souligner des éléments scénaristiques ne pouvant pas se contenter des différentes fonctions évoquées précédemment.

La musique est en totale opposition avec les images sur lesquelles elle est jouée: ce procédé permet au spectateur d'adopter un regard nouveau sur les images en question et éveille chez lui des émotions et une activité cérébrale différentes en fonction de la confrontation des deux éléments. Cette opposition est généralement employée pour créer un sentiment d'inconfort ou de malaise chez le spectateur, ou encore pour anticiper des éléments filmiques à venir. Quelle qu'en soit la raison, ce procédé engendre très souvent une activité cognitive forte chez le spectateur, du fait de son besoin de comprendre les intentions liées à cette opposition.

Si on constate qu'aujourd'hui, une grande majorité du cinéma emploie la musique suivant ces codes dans le but de soutenir sa dimension narrative - ou du moins, d'y participer -, on est en droit de se poser des questions quant à leur utilité dans le cadre d'un cinéma différent, un cinéma dans lequel la narration n'est plus ni le centre du film, ni même un élément

indispensable.

Le cinéma expérimental s'éloigne du cinéma conventionnel par une utilisation différente des mêmes médiums - image, son, voix, musique. Pour autant, les codes employés par ces vecteurs sont-ils les mêmes ?

Certains seront forcément détournés, du fait du basculement des centres d'intérêt des films ; d'autres employés de la même manière. Certains codes n'auront plus lieu d'être, d'autres seront créés pour les besoins spécifiques de certains films ou cinéastes.

Il convient donc d'étudier les rapports de la musique au film dans le cadre du cinéma dit « expérimental », selon une grille d'analyse liée à la distance établie entre musique et image ; afin de vérifier l'existence ou non de liens entre la composition musicale pour le film expérimental et pour le film dit « narratif ».

Cette étude propose également une classification, sans réel but comparatif, de la musique de cinéma expérimental, la documentation à ce sujet étant assez pauvre.

En ce sens, il paraît cohérent de soulever la question de l'emploi des fonctions classiques de la musique pour l'image, à priori narratifs ou adaptés à une démarche narrative, dans le cadre de films différents, bousculant certains codes du cinéma dont fait partie cet aspect narratif.

Quelle(s) écriture(s) de la musique pour le film expérimental, entre codes classiques de la musique d'écran et bouleversement de l'axe narratif du film ?

ÉTUDE

Soutien rythmique et dynamique

Qu'il s'agisse de cinéma expérimental ou non, le compositeur se retrouve souvent face à un travail délicat, qui nécessite de prendre des décisions franches quant aux éléments filmiques auxquels attacher sa composition - qui excluent souvent, dans le cadre du cinéma expérimental, la dimension narrative.

L'idée de faire correspondre sa musique à des éléments proéminents du film - comme le rythme de montage, le rythme interne des plans, les couleurs, mouvements et impressions - est souvent l'une des premières à naître chez le compositeur, de par sa simplicité de mise en œuvre et son efficacité.

On retrouve ce type de liens dans plusieurs films, dont certains de Johanna VAUDE : le rythme des premières images, abstraites, dans *Autoportrait & le monde* sont intimement liées au rythme de la musique qui les accompagne, permettant un débit égal « d'informations », de mouvements ou d'agitations dans l'image et dans la musique. Les effets de synchronisme renforcent également le lien rythmique qui existe entre les deux.

Le même principe a été adopté dans *Samourai*, qui emploie les synchronismes entre image et musique et des rythmes syncopés pour renforcer l'impact de l'action. Si l'aspect rythmique de la musique permet ce renfort, les sonorités employées - très « attendues » parce qu'induites par le titre du film, assez connoté finalement, et ce sera développé plus loin - sont tout aussi efficaces pour appuyer l'univers du film.

La correspondance rythmique crée, chez le spectateur, un lien clair et évident entre la musique et l'image ; au point qu'il peut l'accepter sans avoir besoin de l'éprouver. Ce lien se justifie par lui-même, excepté dans certains cas plus complexes.

Ce rapport rythmique est grandement employé dans *Le Cristallin* (Carole ARCEGA), son rythme de montage étant étroitement lié à la bande son, dont le tempo et la carrure sont immuables tout au long du film. La complexité vient d'un effet de mise en place rythmique des images sur le rythme musical. Dans ce cas, il existe une courte période de flottement, au tout début du film, durant laquelle le rythme visuel « s'accorde » progressivement sur le rythme musical.

Il en découle une association plus tardive entre musique et image pour le spectateur, et un effet plus marqué. Effet largement étudié par Emmanuel LEFRANT, dans *Saraban* notamment, puisqu'il joue précisément sur ce « décalage rythmique » passager. Dans ce cas, l'alternance entre périodes de synchronismes parfaits et périodes de flottement entre les images qui semblent clignoter tant elles défilent rapidement et la section rythmique, permet de rendre le processus tangible et participe à rendre le spectateur actif.

Complétion sensorielle

Si un « rythme » commun entre musique et image fonctionne souvent de manière efficace, il n'est pas toujours le moyen le plus adapté pour agir sur le spectateur. Certains cinéastes sont allés plus loin en posant justement la question du débit d'« informations », cherchant une évolution de ce processus qui pourrait, en étant bâtie sur le même principe,

amplifier l'impact du film sur le spectateur.

De l'Amort (Johanna VAUDE) reprend exactement le principe expliqué pour *Autoportrait & le monde* excepté qu'elle envoie - et c'est valable pour *Totalité remix* également - une quantité d'informations visuelles et sonores plus importante que ne peut en traiter le cerveau du spectateur. En plus des synchronismes et atmosphères développés par la musique, le film avance à une cadence fulgurante, écrasant le spectateur sous une quantité d'informations qui lui font vivre le film de façon active, tout en inhibant le moindre regard analytique de sa part.

Le débit d'images de ces films est extrêmement important, et celui de la musique s'y attache : les deux médiums se complètent efficacement et cette complémentarité ouïe / vue crée une interdépendance entre les composantes du film.

On retrouve une utilisation forte de ce principe dans *Asleep* et dans la première partie de *Notre Icare* (Johanna VAUDE), films qui, en plus de délivrer une quantité importante d'informations à la seconde, emploient des images dures, violentes et compréhensibles par tous, universelles. Le spectateur est non seulement soumis à un défilement qu'il aura du mal à suivre, mais également à des images capables de trouver écho dans son esprit, lui imposant ainsi toute la dureté des films.

On trouve également ce procédé chez Patrick BOKANOWSKI, dont le film *Un rêve* fait se rencontrer une image et une musique qui racontent chacune une histoire à partir d'un « champ lexical » qui leur est propre, et dont certains mots sont communs. Le débit important d'informations engendre une acuité et une présence d'esprit fortes chez le spectateur. Parallèlement, le croisement des univers évoqués à la fois par l'image et par la musique engendre alternativement confusion et compréhension, le spectateur n'étant alors plus capable que de vivre le film, sa réflexion étant systématiquement mise de côté pour privilégier la réception des informations à leur traitement.

La musique basée sur une évolution visuelle

Si, dans le cinéma conventionnel, la musique peut s'attacher à suivre l'évolution d'un personnage ou d'une situation, il est fréquent que la musique de cinéma expérimental se focalise sur une évolution présente à l'image.

En cas d'absence de narration ou de personnage, elle pourra se lier à un nombre illimité de paramètres et d'éléments filmiques autres, comme c'est le cas dans *Ephèse* (Hugo VERLINDE) pour l'évolution des « mouvements de caméra », dirigés par les inflexions musicales de la trompette. C'est ici le montage qui s'accorde sur la musique, celle-ci étant écrite avant le montage. L'improvisation à la trompette guide alors l'évolution des images depuis son apparition, au milieu du film.

La musique peut également se lier à une évolution des couleurs, comme elle le fait dans *Saraban* (Emmanuel LEFRANT). Le film adopte successivement différentes couleurs dominantes, différentes humeurs et différentes teintes, qui sont chacune liées à un paysage musical. La section rythmique de la musique étant immuable tout au long du film, restent l'harmonie et le sound-design, dont les couleurs varient au rythme des couleurs du film.

Le lien entre image et musique, à nouveau visuel, caractérise une évolution et non un état statique, ajoutant ses propres forces à celles d'une complétion sensorielle.

Le commentaire musical

Pour autant, le cinéma expérimental - et notamment le cinéma abstrait - fait souvent l'objet de lectures différentes en fonction du spectateur. En effet, l'abstraction et la suggestion - par les formes, les couleurs, les mouvements - ne permettent pas toujours une compréhension unanime - si telle est la volonté du cinéaste qui en est à l'origine.

Il est donc tout à fait juste, si besoin est d'arriver à une compréhension générale de l'œuvre, d'employer la musique en ses fonctions de soutien et de renfort de ce qui est esquissé dans le film. C'est ce qui se passe dans *Orage sur l'océan* et dans *Le silence de l'abîme* (ALBIOLO), deux films abstraits s'appuyant sur leur titre comme une clé permettant d'entrer dans l'œuvre, incitant donc la musique à commenter une scène simplement suggérée par l'image. En se basant sur un sens suggéré par les images ou par leur association, la musique développe une idée et un semblant de narration, sous la contrainte d'une évolution visuelle.

La musique s'adapte ici à la densité au sein des images, la cadence de montage, l'évolution des couleurs ou des formes, qui sont autant de paramètres mouvants qu'elle est libre d'amplifier.

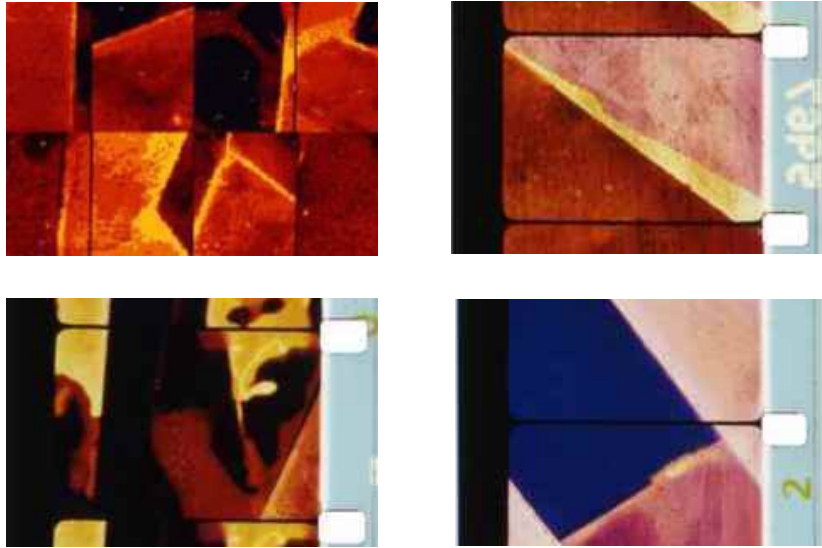


Illustration 1 : quatre photogrammes extraits de Saraban (Emmanuel LEFRANT)

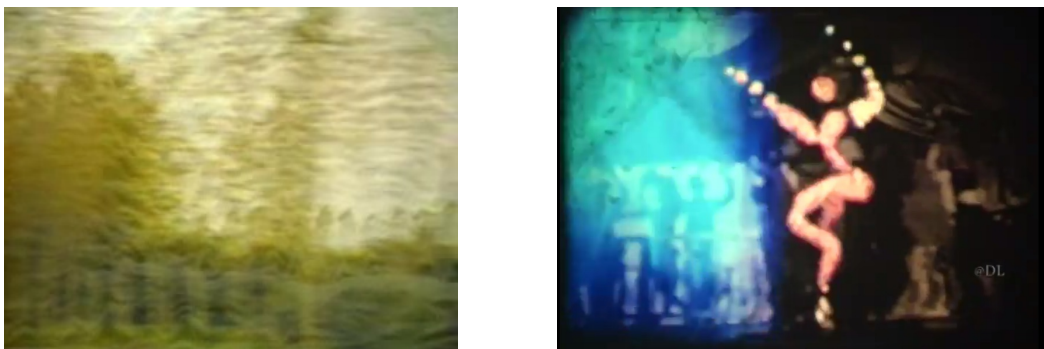


Illustration 2 : Les déformations visuelles liées aux déformations musicales dans Juste le temps (à gauche) et Tchao Mambo (à droite)

Si le processus visant à « calquer » la musique sur l'évolution de paramètres visuels du film peut sembler rapidement décelable et très proche de ce qui se fait dans le cinéma conventionnel, le cinéma expérimental se donne la possibilité d'aller plus loin encore, en employant des modes de fabrication analogues entre musique et image.

Ce procédé peut se traduire par l'emploi d'effets identiques sur l'image et sur le son, permettant de les lier toujours plus ; et dépend donc des supports utilisés - pellicule, son optique,...

L'influence de l'enseignement de Pierre SCHAEFFER se ressent, en ce sens, dans beaucoup de travaux de Robert CAHEN. *Juste le temps* présente des moments très musicaux lors desquels les déformations visuelles correspondent aux déformations de la musique, liant ainsi les deux composantes pour les sortir du temps et de l'espace dans lequel elles sont nées, à l'image de l'écoute réduite¹¹ théorisée par Pierre SCHAEFFER. Ces effets résident souvent dans l'emploi de boucles, d'échos ou de résonances des sons et objets musicaux (voir ci-contre).

Tchao Mambo (Delphine LEST) en est également un bon exemple, dans le sens où la musique se détériore progressivement au même moment que l'image, et par les mêmes procédés : déstructuration rythmique par enrayement du dispositif de projection, comme une désynchronisation du défilement de la pellicule et donc des temps musicaux ; déstructuration tonale par modification de la vitesse de défilement de la pellicule, et donc du son, dont la hauteur et la vitesse ne sont plus que relatifs, de même que la notion de pulsation disparaît en même temps que celle de l'image (voir ci-contre).

L'analogie entre musique et image peut aussi se faire plus discrète, sous-jacente, comme dans *Exploration* (Johanna VAUDE), dont le début est basé sur des surimpressions et des superpositions d'images en mouvements. Cette accumulation se traduit dans la musique par une superposition de boucles musicales et sonores - rythmiques essentiellement - qui se complètent entre elles et qui répondent à l'image en se synchronisant sur elle. Les composantes sonore et visuelle sont construites de façon analogue, et se justifient l'une par rapport à l'autre.

Ce procédé est porté plus loin encore dans certains films dont il est l'une des bases de création, et lorsqu'il s'étend sur toute la durée de l'œuvre. *Le Cristallin* (Carole ARCEGA) base son rapport musique / image sur ce principe de création par analogie, en l'étendant à l'échelle de sa structure, tissant une évolution parallèle entre des « points de synchronisation »¹². Si l'image suit une forme bien connue, présentant un point de départ et un point d'arrivée identiques, entre lesquels la cinéaste développe un propos visuel, et suivant donc une structure type A – B – A' ; la musique s'accorde sur une structure similaire où A est une point de départ et d'arrivée, mais où B n'est pas un point de passage mais bien un point culminant d'accumulations sonores développées à partir du point A. Le climax du film est, en musique, une superposition de boucles, comme récoltées entre le point A et le point B ; alors que, visuellement, il n'est qu'un point d'un trajet qui revient sur ses pas.

Cela dit, les points de synchronisation - début, climax, fin - et l'expression de ce voyage dans un langage régnant la musique et l'image de façon différente impose une évolution parallèle entre les deux, créant un lien cohérent et une diversité tout à fait intéressants.

11 Exposée par Pierre SCHAEFFER dans son *Traité des objets sonores*, l'écoute réduite consiste à faire abstraction des causes ayant engendré un son, pour se concentrer sur ses propriétés acoustiques propres. Il est impossible de parler « d'objet sonore » sans considérer une écoute réduite de cet objet.

12 Voir annexe F



Illustration 3 : La texture soyeuse des images d'Ariadne (Barbara METER)

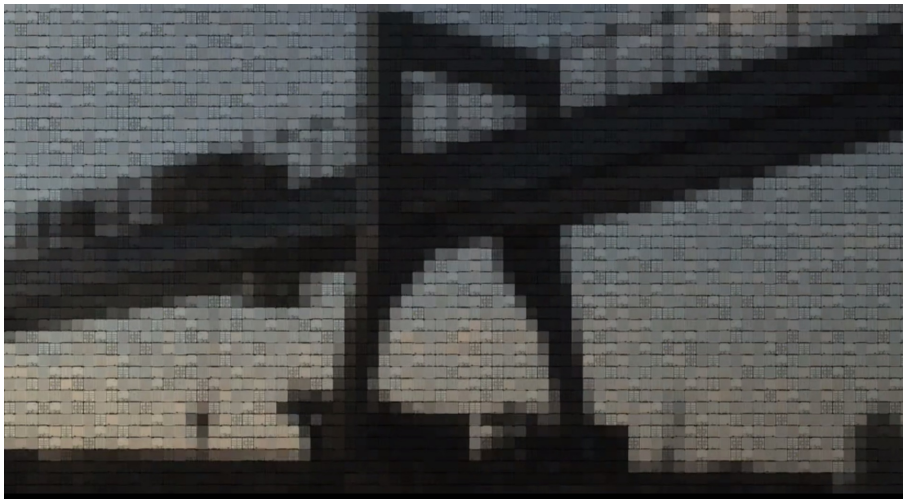


Illustration 4 : La texture pixelisée d'IKFF (Augustin GIMEL)

Musique et image

En dehors du cadre d'une évolution au cours de l'œuvre, la texture de l'image elle-même fait partie des composantes auxquelles peut s'attacher la musique, en y répondant ou en y faisant référence par ses propres caractéristiques.

Cette idée s'inscrit dans une recherche sonore guidée par la recherche visuelle, généralement effectuée en amont. C'est ainsi que toute la douceur des images d'*Ariadne* (Barbara METER), notamment dans la séquence du métier à tisser, se retrouve dans la musique ; le caractère soyeux apporté par l'utilisation du flou et le passage du 8 au 35 millimètres existe aussi par le lyrisme de la musique et y fait directement écho, par le biais d'une texture et d'une intention communes (voir ci-contre).

Les intentions musicales, guidées par la texture de l'image, étirent les possibilités d'associations et peuvent même justifier l'exposition du mode de fabrication du film, comme le vante *IKFF* (International Kurzfilm Festival Hamburg Trailer) (Augustin GIMEL) et dont toute l'image est constituée de « faux pixels » à base de cubes à couleur variable, participant à créer une image basse résolution en mouvement (voir ci-contre).

Le procédé employé par la musique y répond directement, en l'illustrant par des effets de sous-échantillonnage du son : la musique comme l'image expose clairement les effets de l'échantillonnage dus à la conversion analogique / numérique. La texture constitue ici la même base pour la création visuelle et sonore, à l'origine d'une dépendance forte entre les deux.

Musique et élément visuel

Ce rapport à l'image par le biais de la texture peut aussi exister à l'échelle d'éléments plus ponctuels, courts, ou encore sur des petites parties de l'image plutôt que sur la globalité d'un film.

Il en découle un rapprochement de la musique à l'image plus immédiat car souvent synchrone, assimilé plus rapidement par le spectateur mais moins déterminant dans l'œuvre, comme c'est le cas dans *Totalité Remix* (Johanna VAUDE). Beaucoup d'éléments visuels brefs naissent et émergent de la trame du film, souvent synchronisés sur la musique qui, elle, détermine par sa sonorité et son aspect rythmique les caractéristiques de ces éléments visuels, à savoir leur texture, leur forme, leur consistance, le « matériau » dont ils sont constitués. Les objets visuels sont choisis en fonction de leur « similarité » à la musique qui les accompagne, similarité déterminée par l'impression qu'ils dégagent immédiatement.

La texture musicale de la seconde partie de *Notre Icare* (Johanna VAUDE) exprime également certains éléments visuels comme la peinture dans laquelle se déplace le personnage, par l'emploi de sonorités évoquant des bulles qui se déplacent dans un liquide. L'apesanteur du milieu et le vide qui le constitue sont représentés par une absence de tension musicale et par l'utilisation d'une réverbération marquée, en plus des sonorités synthétiques accompagnant de façon juste la représentation visuelle de la peinture.

La musique comme élément sonore

Dans le même sens, la musique se permet parfois de franchir une certaine limite, empêchant de la distinguer du son ou bien devenant elle-même le son du film.

C'est généralement le cas dans les films sans sons, simplement accompagnés par la musique. *Le silence de l'abîme* (ALBIOLO) s'inscrit dans cette idée et emploie la musique comme du sonore, le titre évoquant le caractère muet des fonds océaniques. Il est donc question de recherche sonore à partir d'instruments de musique, en lien avec l'évocation d'un univers et d'une progression dramaturgique. Le piano est ici employé pour ses possibilités de résonance naturelle, les cordes vibrant par sympathie une fois que les étouffoirs sont levés et après que les marteaux les aient frappé¹³. Cette écriture des résonances permet notamment de faire ressortir des harmoniques naturelles du son en frappant un minimum de cordes, et permettent d'entendre des sonorités riches et subtiles.

Dans la même idée d'une bande sonore exclusivement « musicale », les lignes apparaissant et disparaissant dans *Le postulat d'Euclide* (Augustin GIMEL) correspondent à des éléments sonores distincts¹⁴. À chaque ligne, à chaque élément visuel, correspond une composante musicale / sonore, qui le suit dans ses évolutions, apparitions, disparitions, dans sa forme, son orientation, sa vibration, son grain, son épaisseur. Ce film donne à la musique toute sa place en plus de celle du son, s'autorisant d'autres champs sonores sortant facilement du domaine du réel.

Le son comme élément musical

Si la musique peut parfois remplacer le son et en assurer la fonction, l'inverse est également possible. Le son peut jouer un rôle extrêmement musical dans un film, au point d'être manipulé comme de la musique. Le cas de la bille qui roule tout au long de *Genève* (Augustin GIMEL), ou encore de l'émeute de la fin du film, en sont de bons exemples. Les sonorités corrélées à ces objets visuels sont, à priori, très proches du son auquel le spectateur pourrait d'attendre.

Pour autant, elles sont en fait tout à fait décorrélées des images car lues en boucles, et tournant alors en « sillon fermé »¹⁵, contre une image qui évolue. Concernant la bille, les boucles sonores fonctionnent mais restent rapidement décelables. C'est encore plus flagrant pour la séquence de l'émeute, qui associe une son lu en boucle, impassible, à une image - lue en boucle également - qui accélère progressivement. Cette manipulation très « musicale » du son déconstruit la frontière entre les deux.

Il est également possible de gommer cette frontière en incluant des éléments sonores dans le rythme musical, rendant confuse la répartition des rôles entre le son et la musique. En ce sens, la bande sonore de *Samourai* (Johanna VAUDE) ne permet pas de distinguer les éléments sonores des éléments musicaux : une partie du rythme musical emploie des sonorités issues d'autres films, et faisant office de « son direct ». En effet, les bruits de sabres,

13 Voir annexe G

14 Voir annexe H

15 Le sillon fermé, ainsi nommé par Pierre SCHAEFFER, correspond à l'extraction d'un élément sonore de son contexte par une lecture en boucle. Il permet une écoute différente de cet élément sonore par l'élimination des causes qui auraient pu l'engendrer.

« wooshes » et cris, sortis de leur contexte originel - le film dont ils sont extraits -, sont intégrés dans la partie musicale et traités comme de simples éléments de percussion ; à ceci près qu'ils sont intelligemment placés en dehors des boucles musicales pour se greffer à l'image à la manière du son direct supposé. Ce traitement de la bande sonore dans son ensemble supprime la frontière déjà mince entre son et musique, grâce à une considération égale entre percussions musicales et sons qui font, pour le compositeur, l'objet d'une même écoute.



Illustration 5 : Le loup et l'homme liés par le son dans De l'Amort (Johanna VAUDE)

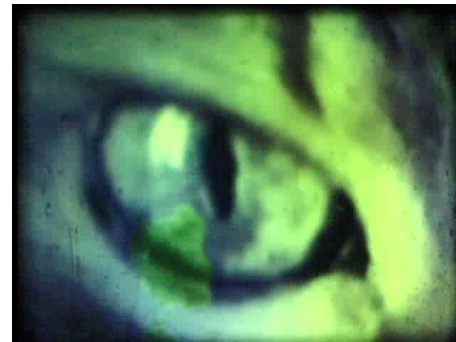


Illustration 6 : L'œil humain et l'œil animal liés par la musique dans L'œil sauvage (Johanna VAUDE)



Illustration 7 : Les silhouettes qui semblent chanter dans A touch (Barbara METER)

Associations par la musique

La musique est capable de remplir de nombreuses fonctions vis-à-vis de l'image, quelque soit le type de cinéma qui la met en œuvre. Outre les fonctions de renfort et de mimétisme précédemment explicitées, la musique assume souvent un rôle explicatif en se faisant le vecteur d'informations que le spectateur ne trouve pas forcément dans les images.

Cette fonction permet au spectateur de comprendre une situation, un état d'esprit, d'associer des éléments et de les hiérarchiser entre eux ; elle donne au spectateur des clés nécessaires à la compréhension de l'œuvre sans qu'elles soient nécessairement exposées par les images.

Ce rapport qu'entretient la musique avec l'image met en lumière le lien qui existe entre l'homme et le loup de *De l'Amort* (Johanna VAUDE) notamment, par l'utilisation d'une musique identique et l'association d'un même cri pour les deux êtres (voir ci-contre).

Le même procédé est employé dans *L'œil sauvage* (Johanna VAUDE) afin de lier l'œil humain à celui de l'animal par leur association à une même musique ; à ceci près que ce film fait intervenir la notion de longueur et étire l'axe temporel pour adoucir le passage d'un œil à l'autre (voir ci-contre).

Personnification par la voix

L'association de deux éléments par le biais de la musique se fait donc assez facilement - bien qu'inconsciemment - pour le spectateur. Ce procédé fonctionne parfaitement pour deux éléments visuels, mais n'empêche en rien d'associer un élément visuel à un élément sonore / musical : dans ce cas, la musique se lie d'elle-même à un élément de l'image, permettant de délivrer des informations supplémentaires à propos de ce dernier au spectateur.

La voix que l'on entend dans *Tchao Mambo* (Delphine LEST), qui parle et chante puis crie à la fin du film, pourrait parfaitement appartenir à la danseuse puisqu'elle se comporte de façon vraisemblable ; et cette association se crée très rapidement chez le spectateur, donnant une dimension expressive supplémentaire à la danseuse et au film lui-même. Sa voix témoigne de l'état d'esprit dans lequel elle se trouve, et exprime sa peur au moment de basculement du film.

En ce sens, les silhouettes presque immobiles de *A touch* (Barbara METER), dans le train ou en extérieur, dégagent une aura sacrée et solennelle, grâce à l'emploi des voix d'une musique religieuse qui semblent émaner d'elles : les silhouettes pourraient être en train de chanter (voir ci-contre).

Si, comme c'est le cas dans ce film, la musique semble appartenir au lieu ou à une entité omnisciente - l'équivalent d'une musique extradiégétique -, l'utilisation de la voix trouvera facilement écho dans un personnage isolé ou dans son évocation, de par son caractère universel et partagé.

Robert CAHEN use du même procédé dans *Juste le temps*, en associant un son de respiration largement modifié à la silhouette de l'homme du train. Le synchronisme entre les deux éléments, en plus de l'effet de ralenti employé au son et à l'image, associent cette silhouette à

un personnage étrange, malveillant.

Bételgeuse (Hugo VERLINDE) associe par ce principe les voix chantées de la musique aux danseurs et danseuses dont le corps fait office à la fois d'écran de projection et de sujet filmé. Si la lumière projetée se colle sur la peau des danseurs, leurs voix tentent de s'exprimer et de sortir de ces corps : le film parle d'une rencontre sur une frontière qu'est l'épiderme. La dimension lyrique apportée au film est considérable.

D'autres associations par la voix, plus franches, sont possibles : si on ne voit pas le visage de la femme au métier à tisser d'*Ariadne* (Barbara METER), on entend pourtant l'expression de sa voix - bien que la musique soit extradiégétique -, dont la douceur rappelle la délicatesse avec laquelle elle tisse.

Identité musicale d'une entité

Associer un personnage, même suggéré, avec la musique par l'utilisation de la voix est aisé, même pour un spectateur non-averti. La difficulté devient plus importante pour le compositeur lorsque la musique doit véhiculer l'identité d'un élément montré dans lequel le spectateur aura du mal à se reconnaître, typiquement lorsque l'élément en question n'est pas humain, ou appartient à une autre catégorie d'êtres.

Le cas se présente dans *Ephèse* et dans *Altair* (Hugo VERLINDE) de la même manière, ces films développant une vision de deux astres célestes, et donc des entités dont l'identité est entièrement à modeler, que ce soit par la représentation visuelle qui en est faite, ou par la musique qui y est associée. L'absence de sons permet d'impliquer d'autant plus la musique dans son rôle de caractérisation des astres, ce qu'elle fait grâce à l'utilisation de thèmes récurrents (l'ostinato¹⁶ de claviers dans *Ephèse*)¹⁷ ou de sonorités évocatrices (les crépitements liés aux « branches » de l'étoile dans *Altair*). Le lien entre la musique et les astres représentés passe également par la subordination de certaines composantes musicales à la distance ou à l'angle de vue par rapport aux astres : une partie de la musique est liée à l'entité et la suit dans ses déplacements, jusqu'à disparaître pour laisser place aux sonorités qui émanent du « fond cosmique ».

Effectivement, les synchronismes et les suivis de mouvements permettent une association plus facile des éléments avec la musique. C'est pour cette raison, dans *L'annonciation* (David BART et Laurence BALAN), qu'elle ne démarre que tardivement et ne concerne qu'une seule séquence du film : elle suit, en termes de structure et de rythme, la source lumineuse qui visite Mary. La musique recouvre totalement le son au moment où la lumière recouvre l'image, établissant un lien fort - de cause à effet - entre cette apparition et la musique qui définit son caractère, ses intentions, et ses effets.

Preuve en est que le spectateur se trouve précisément dans le même état émotionnel que Mary après la séquence de l'apparition, seule séquence musicale du film.

La musique est donc largement capable d'apporter des informations au spectateur quant aux intentions et au caractère d'un objet visuel ou d'une entité. Un montage intelligent permet, par extension de ce principe, d'exposer plusieurs facettes, plusieurs comportements d'un seul et même objet au cours du temps par l'emploi de différentes ambiances musicales qui lui sont associées. *Genève* (Augustin GIMEL) montre la bille sous différents jours en lui joignant différentes musiques et sonorités, intelligemment justifiées par le montage son. Le spectateur découvre donc cette bille et ce qu'elle représente sous différents angles, comme un être lunatique et instable, imprévisible.

16 Un ostinato est un élément musical joué en boucle. « Ostinato » vient d' « obstiné ».

17 Voir annexe i

Oppositions

Anticipation et retard

Les effets de synchronisme permettent d'établir un lien, au moins embryonnaire, entre la musique et l'image qu'elle accompagne. Un suivi de sa forme renforce ce lien, confirmant la corrélation des deux éléments.

Il arrive pourtant, de la même façon que dans le cinéma conventionnel, que la musique s'oppose aux images au point de susciter chez le spectateur une recherche quant à la justification de cette opposition.

Cette opposition peut s'appliquer aux formes, aux textures, aux rythmes - rythme interne aux images, rythme de montage -, aux mouvements, aux intentions, aux ambiances entre autres ; et crée souvent une gêne - passagère - pour le spectateur.

Pour reprendre l'exemple de la bille de *Genève* (Augustin GIMEL), sa première apparition se fait quelques secondes après l'arrivée du son qui lui est associé. Le bruit qu'elle génère, puissant et agressif, se détache complètement des images sur lesquelles il apparaît, surprenant le spectateur ; pour ensuite se justifier par rapport à l'apparition de la bille.

Ici, l'anticipation de l'apparition de l'objet par le son qu'il produit permet de sortir le spectateur d'un éventuel état d'inactivité, en plus de renforcer le caractère imprévisible de la bille.

À l'inverse de l'anticipation, la musique peut être ressentie comme un retard sur certaines images car justifiée sur des plans précédents. Si les images sereines de la première partie de *La plage* (Patrick BOKANOWSKI) entrent en collision avec la musique qui les accompagne, figée, anxiogène, comme suspendue ; c'est que la musique se comporte ici comme une traînée de poussière laissée par le tout premier plan : des vagues s'écrasant contre une falaise, au loin, et dégageant une aura fantomatique par leur lenteur et la lumière qu'elles reflètent sous les nuages noirs.

C'est bien la musique de ce plan qui se développe indéfiniment sur la plage tranquille qui arrive ensuite, comme pour signifier le caractère omniprésent de l'aura de la falaise.



Illustration 8 : La musique du plan de gauche se répercute sur le plan de droite dans *La plage* (Patrick BOKANOVSKI)

Bien que le plan de la falaise apparaisse au début du film, il reste suggéré un moment avant de réapparaître. Certains films poussent plus loin l'idée de suggestion, en adaptant la musique à une évolution - quasiment - invisible pour l'œil.

La musique de *Jardin du sel* (Rose LOWDER) évolue tout au long du film, sur des images pourtant peu changeantes : si les deux paraissent liées au début du film, le décalage se fait progressivement plus grand. La musique prend ici le parti de suivre, « d'exposer » par le médium son le processus de cristallisation du sel évoqué par le titre.

La bande sonore constitue un « zoom », une focalisation sur ce qui est en train de se passer à l'échelle microscopique et que le spectateur ne voit pas.

Dans la même optique, *Les hommes errants* (Augustin GIMEL) fait entendre ce que l'on ne voit pas par une musique agitée et tourmentée, voire torturée ; sur des plans d'immeubles, frontaux, fermés et comme dissimulant quelque chose derrière leurs murs.

Cependant, tous les films ne cherchent pas à justifier une distance importante entre musique et image.

Il arrive que le seul but soit de transformer ou de contrebalancer l'émotion transmise par les images seules, comme le fait Barbara METER au début de *A touch* en associant aux images de nature - arbres, vent, oiseaux - une musique angoissante pour piano préparé¹⁸, qui tient le spectateur dans un état d'alerte qu'il n'aurait pas atteint avec les images seules.

À l'inverse, une musique plus douce peut être employée pour contrebalancer une image inquiétante, comme elle le fait dans la troisième partie de *La plage* (Patrick BOKANOWSKI).

Les images déformées, surréalistes, anguleuses et presque effrayantes sont complètement polies et arrondies par une musique de relaxation issue de l'esthétique « zen » - un accord suspendu, long, rythmé par des percussions associées à la musique zen (taïko drum, congas et claves au synthétiseur).

Dans l'idée d'une danse macabre - un acte magnifique exécuté par un être repoussant - la musique a pour fonction ici de ramener l'image vers un sentiment plus serein, en s'y opposant ; et permet au spectateur d'accepter le film plus facilement.

¹⁸ Le piano préparé est une technique de jeu étendue du piano, qui consiste à altérer le son du piano en plaçant divers objets dans ses cordes. Les timbres produits s'éloignent clairement des sonorités d'origine du piano ou de tout autre instrument acoustique employé normalement.

Une distance importante entre la musique et l'image crée souvent un sentiment d'inconfort chez le spectateur, le poussant à chercher une explication à cette distance. Il est parfois souhaitable qu'il n'en trouve pas, pour la simple raison que cette opposition s'explique par l'abandon de la recherche : l'acceptation de l'écart entre musique et image par le spectateur peut parfois être le but recherché par le cinéaste.

La musique de *Bételgeuse* et *Aldébaran* (Hugo VERLINDE) - et c'est aussi le cas chez Johanna VAUDE avec *L'œil sauvage* - s'oppose aux images avec une intensité difficilement égalable tant la distance qui existe entre les deux est importante - du point de vue des rythmes et des mouvements en tout cas.

La lenteur de la musique, l'étirement temporel qu'elle produit et son caractère méditatif finissent par s'expliquer par rapport à l'image, extrêmement dense et quasiment clignotante, par le fait qu'elle impose au spectateur de lâcher prise, d'abandonner son effort de compréhension et de recevoir le film sans aucun regard analytique.

La musique permet, dans ces trois cas, de modifier considérablement le regard posé sur le film par le spectateur, celui-ci étant placé face à quelque chose qui le dépasse, ou face à lui-même selon les interprétations.

Autres facteurs de composition

S'adresser directement au spectateur

« L'écoute musicale fait appel à l'oreille et aux centres nerveux du cerveau, notamment la mémoire. L'importance de celle-ci, support de l'expérience et de l'apprentissage, est évidente. Mais bien des mélomanes et des philosophes de la musique en viennent actuellement à considérer que presque tout dans la musique est d'origine acquise, c'est à dire à leurs yeux culturelle »¹⁹

Réflexions et questionnements

Le rapport entre la musique et l'image n'est jamais le seul facteur qui entre en jeu dans la réception d'un film par le spectateur. Dans le cinéma expérimental comme dans le cinéma conventionnel, et comme dans la musique dans sa forme autonome, une partie importante des informations reçues par le spectateur trouvent écho dans ses propres connaissances, ses codes, ses habitudes, sa culture.

Ce rapport au spectateur, intime et personnel, peut enrichir considérablement le film, à condition de pouvoir résonner chez lui : un maximum de codes employés par le film doivent être partagés avec le récepteur pour une compréhension optimale.

Sans suivre une quelconque évolution réellement filmique, la musique de *The divided line* (Stéphane CHARPENTIER) s'attache à renforcer la dramaturgie du texte parlé. L'association ne peut fonctionner qu'à condition que la musique corresponde, quelque part, à l'expérience du spectateur : son expérience vis-à-vis du texte et des enjeux qu'il évoque, son expérience de ce qu'évoque la musique pour lui.

Si au moins une de ces expériences trouve écho dans la musique proposée, alors le tout - musique, texte, film - dépassera la somme des parties - la simple association des composantes -, et l'objet audiovisuel n'en sera que plus efficace.



Illustration 9 : The divided line (Stéphane CHARPENTIER) : la musique ne s'attache pas particulièrement aux images mais plutôt au texte

¹⁹ CHOUARD Claude-Henri, *L'oreille musicienne : Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Gallimard (Hors série Connaissance), 2001, 347 pages

C'est ce que permet, souvent, la réflexion engendrée par un film qui soulève des questions intéressantes et qui s'adresse directement au spectateur. En ce sens, la métaphore est généralement un procédé intéressant et bien accueilli : si *Notre Icare* (Johanna VAUDE) est construit en deux parties, l'une violente, dure, mais bien réelle, et l'autre, complètement issue d'un imaginaire et d'un besoin d'évasion ; c'est bien pour affirmer qu'un autre monde est possible.

La peinture, métaphore d'un monde à imaginer et à modeler, s'oppose aux images très franches tirées de reportages et d'archives. La musique renforce évidemment cette rupture, l'amplifie, pour affirmer le sens du film et provoquer à coup sûr une réaction dans le sens d'une réflexion, voire d'une prise de conscience, chez le spectateur.

Codes culturels universels et inconscient collectif

La musique peut donc faire appel à des codes, plus ou moins personnels, afin de faire ressentir au spectateur une émotion qu'il a déjà éprouvée. Maîtriser cet appel, en contrôlant intelligemment les codes employés afin qu'ils soient compris par le plus grand nombre, permet de donner au film une dimension intéressante en transmettant une partie de son message par un procédé subtil et efficace.

C'est typiquement ce qui se passe dans *Samourai* (Johanna VAUDE), où chaque étape - méditation, préparation, combat - est associée à des codes musicaux - rythmiques, ethniques, tonals - très forts, en plus de l'univers musical étroitement lié aux cultures asiatiques (les percussions, les cris comme éléments de rituels, le son des sabres).

Même chose dans *Tchao Mambo* (Delphine LEST), dans lequel le thème de la danse est clairement illustré par un rythme de valse et une ritournelle jouée par un métallophone et un piano, rappelant la sonorité des boîtes à musique sur lesquelles on pouvait faire tourner une danseuse²⁰. S'il s'agit de codes culturels, largement partagés, le principe touche aussi clairement aux souvenirs personnels.

Souvenirs et vécu personnel

En effet, le fait de faire référence à un objet souvent considéré comme un jouet permet au film de faire écho dans les souvenirs d'enfance de chaque spectateur, pour autant qu'il en ait.

On trouve une quantité effarante de ces « phonèmes musicaux » ou « musèmes »²¹, ces éléments musicaux simples chargés de significations pour l'auditeur qui partage ces codes, dans *Un rêve* (Patrick BOKANOWSKI). Ici, le monde du spectacle, largement exposé par les images, est complété par un « champ lexical » musical : outre le rythme des claquements de mains s'associant aux explosions des feux d'artifice, la musique fait appel à différents univers.

Celui du cirque, par les cris d'animaux (de singes notamment), les applaudissements et roulements de tambours ; le monde du cauchemar avec des drones et sons indéterminés, angoissants et étirés dans le temps ; le monde de l'enfance et du jeu avec les cris et rires d'enfants. Dans ce cas précis, la musique évoque des éléments qui n'apparaissent pas ou peu à l'image et contribue donc à apporter des informations supplémentaires au spectateur en

20 Voir annexe J

21 Le terme « musème », développé par Philip TAGG, est un équivalent musical du « phonème », plus petite entité sonore employée dans un cadre linguistique et se distinguant des autres phonèmes par le sens qu'elle donne au mot dont elle fait partie.

comptant sur sa sensibilité, comme des indices lui permettant de « deviner » la situation dans laquelle il est jeté.

La musique élargit la liberté d'expression des images en élargissant le champ lexical auquel elles font référence, en stimulant également l'imagination du spectateur.

Imaginaire

L'imaginaire est un terrain de création formidable et souvent difficilement maîtrisable. S'il est possible de faire adroitement appel à un certain nombre de codes culturels pour faire passer un message par le biais de suggestions, créer du sens - le plus proche de celui voulu par le cinéaste - chez le spectateur en comptant sur son imagination - nécessairement différente d'un individu à l'autre - semble presque hors de portée.

Le corps des Vents (Mikaël RABETRANO) est fait de musique, de pellicule noire et de quelques sous-titres. La musique, alors relativement libre, remplit l'espace sonore sans nécessairement se corrélér au texte - qui, quelle que soit la musique qui y est associée, peut faire l'objet de nombreuses interprétations.

Le cas de ce film remet en question la nécessité des images dans l'optique de créer une atmosphère et de produire du sens chez le spectateur.

Du fait de l'absence d'images, le sens perçu par le spectateur sera en grande partie produit en interne et non reçu : les éléments sonores perçus sont décryptés par le cerveau selon un système de comparaison à des connaissances, à des expériences et à des souvenirs, afin d'échafauder une explication rationnelle grâce à l'imagination du spectateur ; ce qui s'applique aussi à la musique. Une musique entendue sera associée par le cerveau à des codes, issus de nos écoutes et expériences personnelles, et sera donc comme « reconnue ». Ici, les informations visuelles manquent et le spectateur puise alors dans son imaginaire pour trouver - ou créer - ces « codes », qu'il met en lien avec ce qu'il entend.

Ce film a donc une intention clairement introspective, faisant appel au vécu et au souvenir, à l'imagination propres à chaque personne : le film peut connaître autant d'interprétations que de spectateurs.

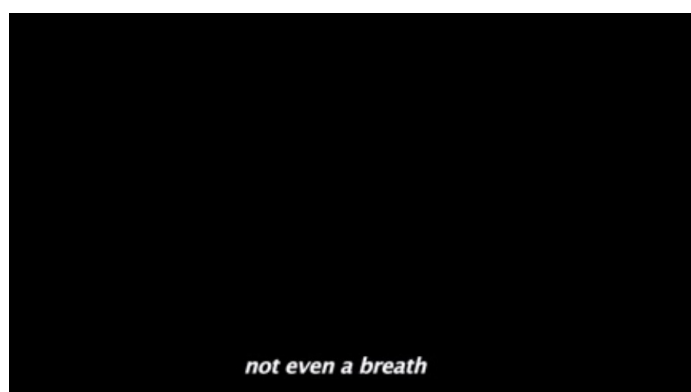


Illustration 10 : Photogramme extrait de Le corps des vents (Mikaël RABETRANO) : la musique constitue un élément central de création de sens

Sur un autre versant de la composition musicale pour l'image, certains artistes cherchent une corrélation plus forte et plus authentique entre image et musique. L'idéal étant que les volontés du cinéaste s'expriment directement par l'image et le son, le fait d'agir sur la pellicule fait partie des solutions envisageables.

Wal(l)zen (Ivan Ladislav GALETA) se présente comme une réinterprétation de la *Valse Op.64 n.2* de Frédéric CHOPIN. Réinterprétation, car il existe un procédé de « composition à l'image » puisque le film lui-même est un jeu de construction / déconstruction / reconstruction de la musique par le montage.

Ici, les différents thèmes de l'œuvre de CHOPIN sont exposés en suivant systématiquement le même schéma : une exposition du thème original, suivie d'un travail de lecture en arrière, présentant pourtant la même mélodie : le travail consiste à découper chaque note de musique et à la « retourner » sur la table de montage, pour retrouver la mélodie entendue précédemment, mais comme jouée à l'envers²².

Ce film a pour objet la musique sur laquelle il travaille, et qui constitue sa bande sonore : le film est un travail de composition musicale, et la musique qui en résulte détermine donc le montage.

D'autres idées, issues de la manipulation de la pellicule, ont rapidement émergé avec les premiers effets de trucage dans le cinéma.

On peut entendre ces manipulations - grattage,... - dans *Elez* (Mikael RABETRANO), les détériorations de la piste sonore sur la pellicule étant directement employées comme élément de la bande son²³.

Le procédé est similaire dans *Outer space* (Peter TSCHERKASSKY), dont toute l'exposition de la pellicule - image et son - a été « retravaillée » au laser.

D'autres courants, moins soucieux de la composition purement musicale encore, ont révélé des films comme *Pièce touchée* ou *Passage à l'acte* (Martin ARNOLD), dont la bande son dépend complètement des procédés employés à l'image : lecture en boucle, en arrière, pauses, déphasages.

Si les termes de « composition » et de « musique » ne sont plus forcément justifiés, certaines notions de hauteur et de rythme - notamment grâce à la lecture en boucle - autorisent encore une mince filiation avec l'écriture musicale.

²² Voir annexe K

²³ Voir annexe L

CONCLUSIONS

L'objectif de cet écrit est de mettre en évidence les principales fonctions de la musique dans le cinéma expérimental - ainsi que d'éventuels liens avec le cinéma - grâce à l'étude approfondie de la filmographie choisie principalement, en lien avec des lectures et des rencontres avec des professionnels.

L'établissement d'une classification, logique et fonctionnelle, des modes d'action de la musique dans le cinéma expérimental en fonction de sa distance avec l'image prouve que l'objectif principal de ce travail de recherches a été atteint.

Plusieurs concepts interviennent dans cette classification. La corrélation musique / image, qui correspond à un lien fort entre les deux, s'exprime par un renfort de l'image par la musique, une évolution parallèle entre elles, certains mimétismes ou encore l'emploi de la musique comme composante sonore émanant directement de l'image.

L'approfondissement, qui implique que la musique exprime des éléments que l'image seule ne suffit pas à formuler, se traduit par l'association d'éléments visuels par la musique, la personnification ou l'expression d'une identité par la musique.

À l'inverse, les oppositions sont le plus fort degré d'éloignement entre la musique et les images. Elles peuvent se justifier par un retard ou une anticipation d'un élément par la musique, la suggestion d'un élément absent de l'image, ou encore par la volonté de détourner le sens premier des images employées, voire de contraindre le spectateur à abandonner son effort de compréhension.

Le dernier concept détaillé, l'implication du vécu du spectateur par la musique, peut être déclenché par l'appel à un questionnement personnel, à des codes ou habitudes culturel(le)s, aux souvenirs personnels du spectateur ou encore à son imagination.

Le nom de chaque concept est issu des conclusions tirées de cette étude, et leur parenté avec les fonctions de la musique dans le cinéma traditionnel (soutien, approfondissement, recul et contrepoint) est bien un élément de réponse à la problématique proposée et non une méthode de recherche.

Au vu des résultats observés, on peut penser que ces fonctions de soutien, approfondissement, recul et contrepoint de la musique dans le cinéma narratif constituent des codes de base, ou en tout cas un langage assez universel pour avoir été en partie transposé vers le cinéma expérimental.

Ces fonctions ont définitivement un lien de parenté d'un cinéma vers l'autre. Ceci dit, leur filiation semble résider essentiellement dans la réflexion visant à donner à la musique une place pertinente vis-à-vis des images.

Le présent travail rencontre pourtant certaines limitations. En effet, la diffusion encore très fermée du cinéma expérimental le rend difficilement accessible. De ce fait, la filmographie étudiée peut se montrer incomplète et certaines fonctions de la musique ne figurent peut-être pas dans cette étude. Cependant, l'analyse d'une filmographie plus lourde pourrait dépasser le cadre d'un mémoire de recherches.

D'autre part, le caractère très évolutif du cinéma expérimental et son renouvellement constant rendent la grille d'analyse filmique employée possiblement perfectible ou obsolète sur le long terme.

Enfin, certains films présentant une bande sonore presque musicale n'ont pas pu être réellement classés par cette grille d'analyse. Il s'agit des films dont la bande son est créée par la détérioration du support pellicule, engendrant un son - parfois musical - qui n'a pas d'autre fonction à l'image que celle d'exister par définition.

Il est évoqué dans cette étude un lien avec les musiques improvisées et électroniques actuelles, qui se développent et se diffusent de plus en plus aujourd'hui. Leur processus de recherche et de création présente une analogie avec celui du cinéma expérimental, ainsi ce parallèle pourrait faire l'objet d'un prolongement de cet écrit.

Indépendamment, la question de la perception de la musique et de son aspect narratif intrinsèque dans un cadre abstrait, qui a été évoquée, mérite elle aussi un travail de recherche plus conséquent.

Enfin, si ce mémoire de recherches traite des fonctions de la musique à l'image dans le cinéma expérimental, en faisant quelques liens avec le cinéma conventionnel, il serait judicieux d'élargir la recherche aux processus de mutations et de genèse de ces fonctions, ainsi qu'à la translation qu'elles subissent en passant d'un cinéma à l'autre.

ANNEXES

Table des annexes

Annexe A : Entretien avec Virgile ABELA.....	59
Annexe B : Entretien avec Hugo VERLINDE.....	62
Annexe C : Entretien avec Frédéric D.OBERLAND.....	68
Annexe D : Entretien avec Johanna VAUDE.....	73
Annexe E : Entretien avec ALBIOLO.....	76
Annexe F : Constructions parallèles dans Le cristallin (Carole ARCEGA).....	78
Annexe G : La recherche sonore dans Le silence de l'abîme (ALBIOLO).....	79
Annexe H : Le visuel traduit en sons dans Le postulat d'Euclide (Augustin GIMEL).....	80
Annexe i : Le thème d'Ephèse (Hugo VERLINDE).....	81
Annexe J : La référence au souvenir dans Tchao Mambo (Delphine LEST).....	81
Annexe K : Le travail sonore dans Wal(l)zen (Ivan Ladislav GALETA).....	82
Annexe L : Fragment de la pellicule d'Elez (Mickaël RABETRANO).....	83
Annexe M : Bibliographie.....	84
Annexe N : Filmographie.....	85
Annexe O : Professionnels contactés.....	87

Annexe A : Entretien avec Virgile ABELA

12 janvier 2015

Qu'est-ce-que tu appelles « musique » ? Qu'est-ce-que tu considères « musique » ?

Je ne te ferai pas le coup de la définition du dictionnaire parce que c'est une manière de ne pas répondre. Je dirais que ce qui m'a apporté un élément de réponse se trouve dans un livre de Jacques ATALI, « Bruit ». Tu as entendu parler de ce livre ? Il n'est plus édité, mais c'est super intéressant. Ce livre est un essai qui tente de distinguer la relation des musiciens et de la musique aux pouvoirs politiques. C'est une lecture de l'Histoire au travers de comment la musique s'est faite ; ou bien c'est une Histoire de la musique au travers de l'histoire de l'évolution politique de la société. Il remonte jusqu'à l'antiquité. Il y distingue la culture et la contre-culture.

La musique est faite par des musiciens, des gens qui décident d'agencer des sons. Pour ceux qui la font, elle est peut-être un miroir du rapport qu'ils ont eux-même à la vie. Pour moi, il y a peut-être deux musiques... on vit dans une société de la consommation : il y a ce qu'on appelle le « mainstream », et ce que l'on appelle autrement. Il y a deux tendances, on peut retrouver cette ambivalence dans la musique, depuis BACH, depuis la musique profane et la musique sacrée. La musique c'est soit le miroir ou le contre-miroir du temps, ou peut-être quelque chose à l'avant-garde.

L'avant-garde, c'est pas « faire ce que personne d'autre n'a fait », c'est plutôt « que dit ce que tu fais, qui parle d'un temps présent qui n'est pas tout à fait encore conscient, mais qui se révèle dix ou vingt ans après comme étant annonciateur de l'ère du temps... » la musique parle de nous.

A ce sujet, comment établis-tu le lien entre la musique que tu écoutes et celle que tu produis, composes, réfléchis? Déjà, existe-t-il un lien entre les deux ?

J'écoute tout comme musique, ou plutôt ce qui me plaît. Moi-même en musique je fais des choses très différentes : de la musique comme tu entendras à Reevox, estampillée de musique expérimentale, mais je fais aussi du rock à la guitare, sous une forme plus classique... pour moi, il n'y a pas de barrière. Ce que tu as envie de dire peut se traduire dans différents langages.

Il y a des écoutes différentes : parfois je vais essayer d'entendre et de comprendre comment est faite la musique que j'écoute, comment elle peut me faire avancer ; et l'écoute simplement spontanée, sensible : ce que te dit la musique. J'essaie de rester connecté avec cette chose-là. Quelle que soit la musique que j'écoute, ça n'est relié qu'à l'émotion que je recherche, et pour laquelle je n'ai pas forcément les mots.

Y-a-t-il quelque chose, un objectif, que l'on retrouve dans tous tes travaux musicaux ?

Oui. Pour moi, il y a un lien dans toute la musique que je fais. Je peux dire, à titre personnel, que je recherche la même chose, quoi que je fasse. Que je fasse du rock ou de la musique expérimentale, je cherche à créer chez l'auditeur un état similaire.

Je peux te dire que, parmi les choses qui m'intéressent aujourd'hui, il y a quelque chose de l'ordre du paysage sonore. Dans la musique, il y a un rapport au temps qui la caractérise. Je cherche beaucoup à étirer le temps, le temps d'écoute.

Il s'exprime par plusieurs choses : c'est soit la manière d'étirer de la matière pour plonger l'auditeur dans une trame temporelle dont le but est de se faire oublier, ce qui peut revêtir un caractère de musique répétitive ; soit utiliser l'obstination de cette répétition dans un temps seulement de forme structurelle.

La structure est super importante dans ce que je fais. C'est la base de la démarche de composition. En ce sens, Jean-François [LAPORTE] et moi, comme tu le verras à Reevox, on définit ça comme de la musique écrite, mais on a une forme d'écriture qui est adaptée à ce qu'on fait. Avoir des notes sur une portée ne nous servirait à rien. On pourrait dessiner, écrire une partition graphique, souple... mais il y a peut-être une part d'improvisation plus forte dans

ce qu'on fait, en même temps c'est tellement structuré dans un scénario qui détermine la composition du morceau qui va régir un début, un développement, une fin, les timbres, qui est super écrit. L'improvisation totale n'existe pas.

Tu me parles de musique improvisée et d'écriture : quelle est la part des choses dans ce que tu prépares pour le Reevox par exemple ? Si la structure est importante, as-tu un système qui la définit ou est-ce du « par cœur » ?

C'est de la mémoire. Après, méthodiquement, c'est fait de la manière suivante : ça part d'improvisations, on ne sait pas ce qu'on va faire, on peut en discuter ; mais je crois que ça s'inscrit déjà dans le choix de la personne avec qui on va travailler. Peut-être que tu connais déjà le travail de l'autre, il y a le rapport à la personne, comment le désir s'éveille, comment, sans avoir à l'expliquer, tu sens que tu as quelque chose à faire avec cette personne-là ; et ça c'est quelque chose d'humain.

Ensuite, tu te mets à jouer, et à partir de là on enregistre, on écoute ensemble, on discute, des idées émergent, ça passe beaucoup par la parole. Ensuite c'est des répétitions : tu répètes, tu affines, tu refais, tu réenregistres, et à un moment tu définis les choses. Ton scénario est élaboré comme ça, et ça peut aider de l'écrire, tu peux avoir des notes, mais c'est à toi d'inventer ta méthode.

Ensuite, à force de faire, on définit une forme qu'on valide par une forme enregistrée, et la pièce c'est celle-là. Quand on la joue, on revient à ça, et la part d'improvisation c'est l'interprétation. Ce qui s'organise dans le temps, ce sont des formes, elles-mêmes issues de modes de jeu qui exploitent le dispositif instrumental dont tu disposes. Tu vas utiliser les codes que tu t'es créé en tant que musicien, et tu vas les mettre en conscience et en résonance dans le temps présent avec ce que tu connais de l'autre, et les choses se font plus spontanément. C'est ce qui nous connecte avec le rapport à l'improvisation. Dans notre cas, l'improvisation est inscrite dans la connaissance de l'autre et la connaissance de soi ; et elle-même se situe dans la structure musicale qu'on a déterminée.

A mon sens, chaque génération se revisite à travers des œuvres anciennes, c'est pour ça qu'elle reste vivante. Inventer c'est toujours réinventer quelque part.

Ça me fatigue les gens qui disent « ça, c'est totalement nouveau », ou « on n'a jamais entendu ça ». Je trouve que c'est une déviance intellectuelle liée à une forme d'escroquerie commerciale. C'est toujours un peu faux, et je trouve qu'il est inintéressant de l'envisager comme ça.

Parmi les génies qui sillonnent l'histoire, en général, rares sont ceux qui avaient déjà cette posture de génies dans leur temps. Mozart a fini en misère à 33 ans. Tout le monde savait qu'il était génial, mais c'est très compliqué, ça n'est pas pour autant qu'il avait cette image qu'on connaît aujourd'hui.

Tu parlais du fait que tout ce que l'on invente provient de ce que l'on a plus ou moins emmagasiné, que l'on n'entend pas toujours quelque chose de nouveau ; je voulais lier cette idée à la question du timbre, dont on a parlé plus tôt. Comment choisis-tu les timbres, quel est ton rapport aux timbres et aux couleurs sonores, vis-à-vis de ceux que tu as entendus avant ? Comment créer avec cette contrainte ?

Je pense qu'il y a quelque chose qui conditionne beaucoup la recherche, c'est ta pratique. Me concernant, j'ai été batteur longtemps puis je suis devenu guitariste, il y a 15 ans. Ce qui me plaisait quand j'étais batteur, c'était d'être à l'épicentre de l'orchestre. Quand tu es batteur, tu portes rythmiquement dans le temps ce qui se passe et tu es au point d'écoute de la conjonction de tous les sons, en tout cas c'est comme ça que je le vivais.

Intuitivement, ce que j'aimais travailler, c'était la résonance. La résonance des peaux, des cymbales, les harmoniques qui sont produites par ton jeu sur l'instrument et la manière dont tu vas régler ta batterie. La résonance, c'est ça que je cherche. Plus que le rythme peut-être.

À la guitare, pareil, je garde ces choses-là. Avec Jean-François, mais aussi quand je travaille seul, le travail du timbre est vraiment au centre de ma démarche, et ce qui conditionne, c'est l'instrument que j'ai : la guitare, instrument à cordes, ou un nouvel instrument que j'ai fait avec un luthier, qui est aussi un instrument à cordes.

Qui dit « résonance » dit « vibration », c'est donc d'abord une recherche sur le phénomène vibratoire en tant que phénomène mécanique et acoustique. Les timbres que je vais chercher sont prédéterminés par l'instrument que j'utilise. J'essaie de développer un langage personnel qui exploite d'abord le rapport du timbre au spectre, de manière très artisanale, comment faire des sons très graves,... Après, c'est comme une boîte à outils: par le mode de jeu, le geste instrumental, tu crées des timbres.

Pourquoi j'utilise ces timbres-là, je n'en sais rien. Je peux me poser la question, mais je ne sais pas si elle serait intéressante. Après ça n'est pas non plus aussi simpliste. Les timbres que j'utilise beaucoup en ce moment sont en rapport avec cette idée d'étirement du temps, de figer le temps.

Si la musique que tu fais ne te reflète pas, quel intérêt? Surtout aujourd'hui, quand on a une offre musicale gigantesque, il y a énormément de gens qui font de la musique et parmi eux, beaucoup qui font de la bonne musique. Qu'est ce qui fait qu'il y a des musiques qui sortent du lot? Il y a quelque chose de fort qui se passe à un moment donné. Moi, j'essaie de rester en connexion avec cette idée.

Quand tu fais de la musique, est-ce-que tu la fais pour toi ? Pour les autres ? Pour communiquer quelque chose, ou au moins créer quelque chose qui pourra être intercepté par un auditeur ?

J'essaie de créer par la musique l'étonnement que je recherche dans la vie. S'il n'y a pas ça, quel désir peut me guider ? S'il n'y a pas ça, je ferais sûrement un autre boulot. Quand j'écoute d'autres gens qui font de la musique, je cherche aussi cet étonnement.

Après, je traverse des périodes pendant lesquelles je ne fais pas de musique. Pour moi, faire de la musique, c'est se mettre en position de recherche et de création. Tu travailles comme un artisan avec tes outils.

Annexe B : Entretien avec Hugo VERLINDE

19 février 2016

En visitant votre site internet, j'ai vu certaines choses qui m'ont plu, parmi lesquelles beaucoup d'installations vidéo...

Oui, je suis passé des films et des vidéos aux installations vidéo puis aux installations numériques temps réel ; le point de départ de ça, c'est 2004/2005, avec une installation qui s'appelle *Iris*, et ensuite *Altair*, mais j'ai toujours été guidé par le désir d'investir l'espace à partir de l'image. À mon sens, l'écran était insuffisant pour aller dans cette direction, c'est là que j'ai commencé à développer des installations. En même temps, ça a aussi été amorcé par le travail que j'ai fait sur la danse, en projetant des images à même le corps des danseurs, donc il y avait déjà cette dimension de l'image qui sort de son cadre puisqu'elle touche un volume en mouvement. Il y avait déjà ce désir de basculer vers l'espace tridimensionnel.

J'ai vu également des vidéos, faites à partir de données numériques, et muettes ; alors que d'autres sont accompagnées de musique. Comment en êtes-vous venu à collaborer avec des musiciens ?

C'est une dimension qui a toujours été présente pour moi dans le travail que je mène à partir de modèles mathématiques, c'est à dire que pour moi, un modèle n'est pas dans un média en particulier.

Je travaille à partir de modélisations mathématiques, des combinaisons de fonctions très simples qu'on appelle « transcendantes » - cosinus, sinus, logarithme, exponentielle - et elles peuvent être des images comme elles peuvent être tout autre chose. Du son, en particulier, puisqu'une sinusoïde pure est un son pur, et on retrouve des exponentielles et des logarithmes sur les courbes de réponse de l'appareil sensoriel humain - l'oreille ou la vue - ; donc il y a une dimension assez intéressante : les mathématiques, qui sont « hors visible », « hors sensation », peuvent être aussi des sensations.

Donc la première étape pour moi, c'est une approche visuelle et muette, dès les premiers films que j'ai faits, qui s'appellent les *Derviches*. Dans ces années-là, je m'étais toujours dit qu'il faudrait vraiment mener un travail de recherche plus poussé sur la question du son à partir de ces modèles, parce qu'on peut vraiment travailler sur la question de la synesthésie, c'est-à-dire une association idéale, qui fonctionne sur différents canaux sensoriels et qui n'est pas fortuite, c'est-à-dire qui n'est pas le fruit simplement de la subjectivité humaine, qui est aussi sur un terrain de l'objectivité scientifique : quelque chose qui peut produire à la fois une dimension visuelle et une dimension sonore.

Je n'ai pas poursuivi cette recherche, mais elle est donnée depuis le départ : si on sait qu'on peut développer un modèle en image, qu'est-ce-que ça pourrait être en termes de son, qu'est-ce-que ça produirait, comme effet, de voir et d'entendre en même temps, ce modèle ?

Il y aurait donc, dans vos films sur lesquels vous avez travaillé avec Frédéric OBERLAND, un lien direct entre la manière dont vous avez produit les images et la manière de produire la musique ?

Il s'agit d'autre chose. La dimension de la recherche à partir de modèles demande plutôt une collaboration avec des scientifiques, des mathématiciens ou des musiciens de l'IRCAM.

Comment s'est passé le travail avec Frédéric OBERLAND, s'il n'est pas basé sur une approche de ce type ? Est-ce-qu'il a travaillé à partir de la vidéo que vous avez produite ?

J'ai commencé par des choses souvent muettes, je pense à mes installations comme *Iris* ou *Altair*, qui est presque muette, exceptée la dimension sonore du voile, qui est mis en mouvement par un système de ventilation, il y a vraiment une dimension de hasard et de chaos que je trouvais intéressante puisque ça produisait de l'imprévisible, grâce auquel le public, moi y compris, on pouvait redécouvrir les images projetées dans le voile. Quand le voile se gonfle et redescend, on entend presque un bruit de marée. C'est peut-être une de mes expériences les

plus réussies avec le son, parce qu'elle n'est pas voulue ou prévue : je n'avais pas imaginé que ça pouvait produire du son.

D'ailleurs, c'est un peu le leitmotiv que j'ai poursuivi par la suite dans le travail sur le son : je me suis toujours appliqué à ne pas trop vouloir.

Un peu comme si vous cherchiez à redécouvrir l'œuvre, quelque part ?

Oui, en tout cas d'aller vers du nouveau, sans se dire qu'on va chercher ce nouveau comme-ci ou comme-ça, j'essaie de procéder avec le moins de méthode possible. Ou plutôt, la méthode c'est d'essayer de ne pas en avoir. Je suis de plus en plus sur cette ligne-là, c'est un travail sur l'inconscient : on essaie de déjouer ce que l'on croit connaître, par exemple des rapport images et sons, ou la composition musicale par rapport à la composition visuelle. Cette dimension du savoir, à mon sens, est un frein pour vraiment découvrir du nouveau.

Je le dis avec l'expérience que j'ai eue dans le montage, associer des sons et des images, on le fait souvent avec une expérience au préalable, on reproduit sans cesse. Je me suis toujours appliqué à dépasser cette dimension un peu trop logique des effets attendus par l'association de l'image et du son liée à une expérience de montage, pour essayer vraiment de faire surgir quelque chose de nouveau, de surprenant, d'imprévisible.

C'est un peu comme ça que se sont passé les choses avec Frédéric ?

Avec Frédéric on avait une méthode. On s'était dit au départ qu'il ne fallait pas figer les choses, et ça pouvait être lui qui commençait, ou moi. Donc soit je lui fournissais des images, soit lui me parlait d'un morceau en cours d'élaboration. Les deux étaient comme une matière brute.

Mettons que ce soit moi qui commence : je lui fournis des images. Il me propose un son, ça peut être une composition musicale d'une dizaine de minutes. Je repère dans cette composition musicale un passage, que je trouve intéressant, et on essaie de retravailler cette phrase musicale, ou ce moment musical ; je lui dis que ça me parle par rapport aux images. Je lui montre à ce moment-là des choses qui, en particulier, me paraissent fonctionner avec ce moment musical, donc je lui fournis des images. Des images qui ne sont pas montées : ce sont des fragments, c'est de la matière mouvante.

À partir de là, il retravaille la musique et, quand il a une proposition musicale plus avancée, je vais écouter plusieurs fois la musique avec toute les images en tête, j'évite de partir tout de suite dans le montage. J'écoute et, à un moment donné, tout s'assemble. C'est-à-dire que je vois le montage.

Dans ce cas précis, c'est vraiment la forme musicale qui détermine le montage.

À ce moment-là, oui. C'est comme ça que ça s'est passé, par exemple, pour *Bételgeuse*. Il y avait des mains qui cheminaient dans l'espace, des mains près du corps, des mains qui touchaient la lumière, et une espèce de douche de lumière qui tombait sur le corps. Je n'avais pas prévu cet ordre-là. C'est la musique qui, d'un seul coup, me fait mettre les images dans l'ordre.

Mais encore une fois, ça ne répond pas à une logique ordonnée, on est dans la sensation et il y a une adéquation entre l'univers sonore et l'univers visuel puisqu'on travaille dans un aller-retour entre musicien et cinéaste. Les choses vont prendre forme en méditant sur la musique, en ayant les images en tête, et d'un seul coup je vois le film. C'est très fort et très net, et quand je vois le film, je n'ai plus qu'à le monter. C'est déjà fait dans ma tête.

Finalement, c'est une approche très instinctive des choses, et du montage en particulier.

Je dirais plutôt « intuitive ». L'instinct, pour moi, c'est en-dessous de l'intelligence ; alors que l'intuition, c'est quand on est déjà dans un aller-retour avec une dimension intellectuelle et sensible et là, le moment fort, c'est comme un éclair qui donne l'ordre du film. C'est une approche intuitive et pour y arriver, ma méthode c'est de s'appliquer à ne pas en avoir. C'est-à-dire que je n'avance pas sur un terrain déjà connu de mon intelligence ou de ma mémoire. Tout doit rester mobile, et le sens de l'œuvre va naître de ce moment. Quand je filme, je me laisse guider par le mouvement des danseurs, il y a des moments particuliers qui m'intéressent, qui naissent de la proposition du danseur et de la manière dont moi je peux lui demander des

choses, et tout ça est aussi assez intuitif en fait.

C'est dans le moment, dans l'instant, et dans un jeu fluide d'interactions entre plusieurs artistes finalement : danseur/cinéaste, cinéaste/musicien.

Lorsque vous fournissez de la matière à Frédéric OBERLAND, savez-vous comment il travaille ? Est-ce-qu'il emploie une méthode différente de la votre ? À quoi se raccroche-t-il, finalement, pour composer ?

Frédéric avait un univers qui me plaisait bien, et je pense qu'on était assez proches là-dessus, il y a une dimension assez contemplative dans sa musique. C'est quelqu'un qui va marier des instruments très différents - des cloches, du son urbain, des dialogues, des paroles - et j'aime bien cette dimension-là parce qu'on est dans un univers assez foisonnant, et qui est propice à des interprétations multiples. C'est des choses qui sont tellement riches dans le matériau, que c'est ouvert en fait : de quoi ça parle, c'est difficile à dire.

Si l'interprétation est un peu libre pour chacun, on touche au domaine de l'imagination.

Exactement. Je trouve très important de permettre au spectateur de construire son propre film pendant le film. C'est-à-dire que ça n'est pas simplement la vision du cinéaste, c'est davantage une forme de proposition, c'est une invitation au voyage pour moi, le film.

C'est une proposition ; mais entre les images, qui sont ce qu'elles sont, et la musique, qui est présente aussi, le spectateur est guidé. Est-ce-que cet aspect n'est pas restrictif, dans l'optique d'une invitation au voyage ; est-ce-qu'il ne limite pas les possibilités d'interprétation quelque part ?

Je pense que c'est très lié à l'intention du cinéaste. Plus il est dans une ouverture par rapport à son propre travail, plus cette liberté va se ressentir pour le spectateur.

Pour moi, les cinéastes qui savent filmer sont ceux qui sont dans une recherche. Je crois beaucoup à la dimension spirituelle de l'art, et il y a des cinéastes qui sont en recherche, avant tout, et qui par ailleurs font des films. Leurs films sont comme des reflets de leurs recherches, donc ça ne supprime pas du tout, et au contraire, ça autorise le tâtonnement, même quelques fois une forme d'amateurisme, des manques techniques ; mais c'est poussé par une énergie et une recherche qui sont là. Typiquement, si je devais citer des cinéastes, ce serait pour moi des gens comme CASSAVETES ou Terrence MALICK ; ils s'autorisent beaucoup de choses qui ne sont pas prévues au départ, mais c'est porté par l'énergie d'une recherche.

Si je dois mettre des mots sur ma recherche, il y a l'inconscient – clairement -, il y a la dimension de l'invisible, une recherche autour de la transcendance aussi, que je retrouve dans le matériau que j'utilise - les modèles mathématiques sont une forme de transcendance par rapport aux images - ; il y a cette dimension pour moi chez l'être humain : il y a quelque chose qui nous dépasse mais qui est présent.

Ce sont tous ces aspects-là qui me guident à la fois dans ma pratique et dans le désir de faire du cinéma.

Je voudrais parler de certains de vos films en particulier. Dans *Altair* comme dans *Ephèse*, pour lesquels vous avez collaboré avec Frédéric OBERLAND, il y a des relations de rythme assez évidentes entre la musique et les images ; mais la démarcation physique entre l'espace noir et l'objet issu des fonctions mathématiques est-elle un élément auquel on peut s'attacher pour composer la musique ?

Le fond noir est clairement là pour aller dans le sens d'une sensation d'espace, et les images sont construites pour accentuer cette sensation d'espace ; tu remarqueras que les couleurs sont concentriques : il y a un axe central qui est d'une couleur - dans *Altair* c'est un bleu violet - avec un pourtour qui va vers le blanc, tout ça sur fond noir, et ça donne la sensation d'un astre qui tourne sur lui-même, et comme il se déplace dans l'espace, il y a une sensation d'objet flottant.

Vous parlez vous-même d'espace et d'astres ; est-ce-que le rapport aux objets célestes est un élément que la musique peut accentuer volontairement ?

C'est un élément qui est clairement là au départ : on est dans l'espace, il y a un fond cosmique visuellement et dans la matière sonore. Si tu regardes *Altair*, le film commence par un grésillement : c'est la matière de l'espace. De ce grésillement va émerger une dimension mélodique, qui est associée à l'étoile qu'on voit. Donc oui, pour moi l'étoile a un son, elle a une identité sonore, comme elle a une identité visuelle.

J'ai compris en regardant ces films qu'une identité sonore, comme vous le dites, est volontairement rattachée aux éléments visuels. De qui vient cette volonté, est-ce que c'est la votre, ou l'idée a été proposée par le musicien ?

Ensemble. Frédéric sait sur quoi je travaille, j'ai toujours considéré que les étoiles étaient des entités autonomes, comme des personnes humaines ou des dieux si on veut, en tout cas il y a une dimension de conscience, pour moi, dans ces étoiles que je représente.

Donc il y a une identité psychologique, sonore et visuelle : cet être autonome s'exprime par une image et par un son. Ce n'est pas juste un phénomène, quelque chose est là et se manifeste à nous, la première manifestation est d'abord sonore très souvent, je commence par un noir mais on entend déjà la musique ; puis elle devient visuelle.

Si tu regardes *Altair*, du point de vue sonore, plus on zoome à l'intérieur de la forme, sur la première partie, plus on va rentrer dans ligne mélodique. C'est une rencontre avec cette entité céleste qui s'adresse à nous à l'image et par la musique. Ça se complexifie et ça s'enrichit au fur et à mesure qu'on rentre à l'intérieur de l'étoile. On y rentre tellement, que je tenais beaucoup aux phases noires, on rentre tellement dans le détail qu'à un moment donné, on est dans le noir ; mais c'est un vide qui est plein. Et ce cœur d'étoile se métamorphose, c'est-à-dire que quand on est au plus proche et qu'on le retrouve, il est différent et il nous montre un autre visage de lui-même.

Il revient, mais ensuite c'est comme un œil qui nous observe, et ça me plaisait beaucoup de jouer sur les métamorphoses de l'étoile, qui révèlent la nature de l'entité. C'est un seul être, mais qui est changeant, et qui nous montre toute son identité et sa vie.

C'est ce qui explique que la musique évolue tout au long du film, sans qu'on entende deux fois la même chose ; tout en conservant des constantes.

C'est ça, et il y a des constances. La réalité de ce film, c'est vraiment le voyage à l'intérieur d'une étoile, et la découverte de cette entité qui, au fur et à mesure qu'on se rapproche d'elle, se déploie visuellement et musicalement.

Tu remarqueras que, sur toute la durée de cette musique, quand la ligne mélodique est moins forte, on retrouve ce grésillement. Et ça me plaisait beaucoup parce que je trouvais qu'il y avait cette dimension-là aussi dans les pixels qu'on a utilisés pour les images, on a donné un grain à l'image finalement, comme on a donné un grain à la musique.

Il y a un autre aspect qui montre qu'on est dans une évolution dans les images, c'est la couleur : ça commence bleu, et ça finit violet. Je me suis appliqué, sur les quatre phases d'apparition et de disparition de l'étoile, à changer un tout petit peu la dimension chromatique.

D'ailleurs, la fin est vraiment une fin : il y a un cycle qui se clôt par la musique. Il y a une espèce de son, modifié avec l'électronique... le cycle se referme, c'est-à-dire que ce moment particulier qu'on a eu avec l'étoile a vraiment une fin. Ce qui fait que quand on la voit s'éloigner et qu'on entend ce son, on sait qu'on est en train de quitter ce moment de partage.

Pour moi, un bon film, tu peux dire sa fin : quand tu regardes un bon film, tu sais quand tu regardes le dernier plan. Je trouve ça très important d'arriver à fermer un cycle : le public a partagé une émotion, on est avec lui, et à un moment on décide de fermer cette expérience, et il faut savoir terminer un film. Il y a une sensation d'accomplissement de quelque chose, quand on finit un film, qu'il faut faire partager au public.

Dans *Ephèse*, pareil. Tu as un fond sonore, ces sons « d'outre-tombe » qui commencent le film : c'est le fond spatial, la matière cosmique ; c'est une espèce de soupe primordiale de l'univers, avec une vibration lente. Et puis il y a cette respiration qui commence, des sons très étirés, graves, qui sont liés aussi aux mouvements qu'on perçoit de cette énorme masse - qui fait peut-être plusieurs années-lumières de largeur. C'est une forme qui a un son, un peu comme si toute

sa masse était située dans son cœur, le reste n'étant qu'un déploiement de sa corolle. Sauf qu'il a extrêmement bien rendu la dimension de basculement qu'il y a dans la masse, comme si ce basculement générait du son.

Et assez tardivement dans le film, on a le thème : ce sont quatre notes. Là, on s'installe avec cette entité céleste, et on perçoit son identité par la musique ; ce sont les moments les plus beaux, où on a des espèces de pétales qui se déploient tout autour du centre, la lumière est plus dense, on est dans un rose mauve. La dimension spatiale, tridimensionnelle est très palpable ; et en même temps elle se déploie, elle est en mouvement, elle est fascinante. Donc là, c'est un long temps où on va poser l'émotion du spectateur, sur ces quatre notes qui se répètent inlassablement, ponctués par des sons de cloches.

Et donc là, sur la proposition de Frédéric, on est en attente de quelque chose. Ça se répète, et quelque chose va venir. Là, j'ai vraiment calé l'arrivée du « cœur », le centre plus clair qui émerge, sur la trompette.

C'est vous, au montage, qui avez décidé de vous synchroniser sur la musique de Frédéric ?

Oui, c'était une proposition de Frédéric. Musicalement, on avait beaucoup travaillé l'ambiance sonore du départ, par rapport aux images que je lui avais donné ; mais le coup de génie de cette trompette était magnifique, donc c'est à ce moment-là que j'ai fait la transition vers la deuxième partie du film, et je vais complètement suivre la mélodie et les inflexions de cette trompette. J'avais suffisamment de matière et de possibilités pour le faire.

La deuxième partie est plus riche visuellement parce que j'ai utilisé, en fait, deux images superposées l'une sur l'autre, dont une que j'avais rendue très floue. Ça donne une halo de lumière qu'il n'y avait pas sur la première partie du film, je l'ai vraiment réservé pour cette partie parce que je voulais qu'il y ait une dimension en plus, qu'apportait la ligne mélodique de la trompette.

Ce que tu entends à la trompette, c'est une improvisation. C'est ce qu'il a fait avec plusieurs musiciens, en se projetant le film : surgissement de l'imprévisible, sur une base quand même très posée. On part sur une improvisation, mais c'est préparé en fait. Même si on ne sait pas comment le musicien va jouer, comment il va interpréter ça à sa façon.

On retrouve des liens avec les musiques improvisées : certaines choses sont préparées, mais tout n'est pas écrit.

Tout n'est pas écrit, ce que tu entends à la trompette, c'est vraiment le fruit d'une improvisation. On entend sur la fin des sons de cosmonautes, des voix, donc là c'est un peu comme si on était nous-même dans l'espace, en train de tourner autour d'un objet céleste énorme et captivant, et on en fait un compte-rendu comme on peut : va raconter ce que tu vois là... En tout cas, j'ai trouvé ça très beau, très riche et ça me plaisait énormément. On en avait parlé ensemble, pourquoi pas des sons de cosmonautes, il avait gardé l'idée.

Sur la fin, la musique se retire, en même temps que l'astre ; et ça se termine un petit peu comme si l'objet partait à l'infini. Ici aussi, on perçoit une entité qui se manifeste musicalement et visuellement. Je joue beaucoup sur ces frontières entre la dimension de la figuration et de l'abstraction - ce que tu as vu est purement abstrait, et en même temps pour moi, ça figure une étoile. Pour moi, c'est une frontière floue : qu'est-ce qui est vraiment figuratif, qu'est-ce qui est vraiment abstrait... ? Kandinsky, qui faisait du figuratif, et qui regarde son tableau à l'envers, d'un seul coup, a une révélation de la puissance des formes et des couleurs dans l'espace : c'est une émotion plastique pure, sans l'idée de la figuration.

C'est la même idée que je poursuis visuellement puisque pour moi, les étoiles sont des êtres, des consciences ; alors je me renseigne sur leur lumières, leurs couleurs, le fait qu'elles tournent sur elles-même - Altaïr est étoile à neutrons - ; puis j'en fais une interprétation totalement personnelle, l'idée c'est de s'éloigner de ce qu'on croit connaître de l'étoile pour partir sur une production de l'imagination. Pour ça, il s'agit d'être dans un état particulier, et ne pas chercher à reproduire ce que l'on croit connaître. C'est ma démarche visuelle, et je l'ai poursuivie dans mes collaborations avec les musiciens : laisser une grande part au dialogue, à l'aller-retour entre le matériau musical et le matériau visuel, ne pas figer les choses, donner de la liberté à ce dialogue

finalement, entre musique et image ; et dans la confiance de la créativité de chacun, il y a des choses qui surviennent qui n'étaient pas prévues.

C'est ça que je trouve beau dans la création, c'est quand il y a éruption d'un moment de création qui n'était pas prévu. Ça se manifeste comme cette improvisation de trompette, qui est magnifique, ou dans cette idée de mettre, comme je te le racontais pour *Ephèse*, une dimension d'aura lumineuse, ou du surgissement de l'intérieur de l'étoile où on entend la trompette : tout ça ce sont des choses qui n'étaient pas prévues mais qui ont surgi de ce qu'on avait comme matériau, visuellement et musicalement.

Pour moi, tout ça est très proche de l'expérience méditative, parce que la méditation c'est ça : construire par l'imagination un chemin qui n'était pas prévu à l'avance ; et dans cette dimension-là pour moi, il y a vraiment des liens tout à fait importants à découvrir sur qu'est-ce que c'est que la création, et qu'est-ce que c'est que la méditation. J'aurais tendance à dire qu'une vraie création ne peut pas être produite sans méditation, et qu'une méditation réussie, forcément, débouche sur une création.

Derrière ces questions-là, se joue - pour le créateur comme pour le spectateur - notre rapport à l'inconscient, et qui est d'autant plus possible quand on arrive à faire taire ce qu'on croit être notre intellect, cette petite voix qui sait tout.

Finalement, il s'agit de se laisser la possibilité d'une ouverture à une réflexion différente, une réflexion autre.

Exactement, c'est voir les choses sous un autre angle, sous un point de vue nouveau, qui va surgir, sortir des sentiers battus. Pour moi, c'est ça la force de la création : les grands artistes ont un rapport particulier avec leur inconscient, ils savent être dans ce dialogue fécond avec l'inconscient.

Ils ont une ouverture vers autre chose, qui dépasse l'aspect mémoire, l'aspect intelligence, que j'appelle l'inconscient et qui pour moi définit profondément l'Homme et sa capacité à imaginer et à créer.

Annexe C : Entretien avec Frédéric D.OBERLAND

24 février 2016

Quels dénominateurs communs peut-on trouver, en termes de composition musicale, entre le cinéma et le cinéma expérimental ?

Pour avoir fait, de mon côté, du cinéma dit « expérimental », non narratif, aussi bien que de l'art vidéo ou que de la fiction ou du documentaire, effectivement il y a des petites différences. Après, je n'ai pas l'impression que ce soient des différences quant à la manière réelle d'aborder la chose, mais plutôt quant à l'objet final. Oui, il y a des changements, notamment par le fait que souvent, il n'y a pas de scénario. Après, il peut arriver dans une fiction qu'il n'y ait pas de scénario non plus : il y en a dans lesquelles le scénario n'est qu'un prétexte, voire quasiment inexistant.

Ça n'est pas forcément l'histoire non plus, l'appellation « cinéma expérimental » c'est un peu une appellation « fourre-tout » dans laquelle on a tendance à mettre - que ce soit le cinéaste même, des programmeurs, des chercheurs - tout ce qui n'est pas narratif ou documentaire ; alors que ça regroupe beaucoup de pratiques différentes. Je ne sais pas si il y a forcément beaucoup de choses à voir entre une vidéo un peu contemporaine et complètement plastique - si on parle d'art vidéo - et un film certes expérimental, non narratif, mais qui va se rapprocher de la fiction parce qu'il y a des acteurs, des actions par exemple. Je ne sais pas si c'est forcément par rapport au genre lui-même, parce que la question c'est « qu'est-ce-qu'on définit par genre ? »...

Ce qui change essentiellement, souvent, c'est que dans le cinéma expérimental c'est souvent des formats courts, ou des moyen-métrages, c'est assez rare les long-métrages.

Donc souvent des formats assez courts, souvent il n'y a pas de son direct - encore une fois ça dépend des pratiques, il y a plein de contre-exemples, mais acceptons de faire des généralités deux minutes - ce qui change pas mal de choses.

Souvent il n'y a pas la volonté, comme dans le cinéma un peu traditionnel, d'épouser pleinement la trajectoire de personnages, ni que la musique explicite des sentiments ou des relations, des conflits ou des positions spécifiques - narrateur, héros - ; toutes les choses que tu sais et qui font partie de comment employer une musique de film.

Ce qui change, c'est souvent la durée ; effectivement sur un film qui dure entre 5 et 20 minutes sans son direct, sans forcément d'acteurs, sans nécessairement de dialogues ou même de voix-off narrative, à ce moment-là il y a des pistes peut-être plus floues avec peut-être plus de possibles - et je dis « peut-être » parce que ça n'est pas toujours le cas - quant à comment aborder la bande son globale du film ou, comme je te le disais, souvent la musique se confond avec les autres éléments qui forment la bande sonore - et il est même assez fréquent dans le cinéma expérimental que ce soit la même personne qui fasse les deux.

Il y a aussi cette idée que le cinéma expérimental a été et est un cinéma de marge, dans le sens où il se fait dans les marges de production du cinéma traditionnel, subventionné, et qui coûte beaucoup d'argent. Souvent, le cinéma expérimental est un peu un art de la débrouille, on essaie de se débrouiller avec peu de choses, l'idée c'est que ça coûte le moins possible et que ce soit le mieux possible. Ça aussi, ça change pas mal de choses : ça veut dire que souvent le compositeur va se retrouver à être obligé d'avoir plusieurs casquettes, mais je ne pense pas que cette obligation soit une contrainte, elle permet aussi des possibles quant à l'utilisation ou à la composition même de la musique.

Après, ce qui peut être intéressant dans le cinéma non-narratif, c'est qu'effectivement, comme il n'est pas narratif, il peut arriver qu'il y ait un peu plus de marge de manœuvre et un peu moins de choses déjà rodées, figées, balisées comme ça peut l'être sur les bancs de montage d'un film de fiction où, effectivement, quand tu arrives à cette étape d'un film de fiction, quand tout est déjà quasiment monté, tu as peu de marge de manœuvre.

Non seulement tu as peu de marge de manœuvre pour trouver la musique, mais une fois que tu l'as trouvée - thèmes, couleurs, textures,... - tu as encore moins de marge de manœuvre pour la

faire exister, parce que ça commence à être très restreint.

Il y a des compositeurs qui sont très doués pour travailler à l'image près, moi c'est pas du tout mon truc et ça n'est pas forcément quelque chose que je trouve jouissif en tant que compositeur, j'ai plutôt tendance à préférer donner les choses, et qu'elles soient intégrées après par le réalisateur, ou par le réalisateur et moi ensemble, mais avec une possibilité d'interagir aussi encore sur le montage, parce que c'est souvent là que c'est intéressant - même s'il y a des contre-exemples.

Je disais « contre-exemple » sur la liberté parce qu'effectivement, parmi les cinéastes que tu as cités, la plupart sont des amis. Par exemple, Augustin GIMEL est quelqu'un qui a une vision extrêmement précise de ce qu'il veut dans ses films, donc il laisse une marge de liberté et d'interprétation, lui-même n'est pas compositeur et ne va pas amener des sons ; mais il a une idée très précise de ce qu'il veut et de ce qu'il ne veut pas, ce qui n'était pas du tout le cas d'Hugo VERLINDE, lors de notre collaboration. Hugo avait plus tendance à me laisser une carte blanche quasiment totale sur les sons, et à prendre un point A de départ et un point B de fin. La partition visuelle est extrêmement importante pour lui.

Après il a conscience de la force du son, d'ailleurs il y a un film qu'on a fait ensemble, qui a été projeté il y a quelques années avec deux bandes son différentes. Ça produit des choses complètement différentes.

J'imagine que la manière de composer, dans ce type de cas, ne suit pas un « schéma » classique. Comment ça se passe ?

Non ça n'est pas un schéma classique, déjà parce que tu ne te retrouves pas face à des musiciens, et parce que quelque part la hiérarchie du cinéma est une hiérarchie claire, c'est-à-dire que le réalisateur a la carte blanche sur quasiment tout à partir du moment où il gère son budget avec la production : quelque part c'est lui qui a raison.

Au-delà de cette hiérarchie pas très intéressante, ce qui prime c'est le film. Et à un moment, et c'est valable aussi pour des films de fiction, j'ai l'impression que la vraie différence avec le cinéma, c'est que l'objet auquel tu participes en tant que compositeur n'est pas simplement ta musique. Ta musique est au service de quelque chose, est la partie d'un grand tout qui peut tout faire chavirer et basculer : une très belle musique de film ça peut aider de manière incroyable un film un peu fragile, comme une musique de film abominable peut exploser un film qui serait solide sans cette musique.

Après, la question de la sur-signification se pose effectivement assez souvent au compositeur de musique de film : de quelle manière tu arrives à trouver ta place, à suggérer, sans utiliser forcément tous les outils. Tu as le droit d'utiliser tous les outils mais tu ne les utilises pas nécessairement de la même manière, c'est à dire que, par exemple, la place du silence - qui est très importante en musique - c'est crucial dans un film. Comme de trouver quelque chose dans la composition qui puisse, aussi, épouser ou contrecarrer le rythme intrinsèque du film - le rythme du montage, l'enchaînement des séquences, le rythme à l'intérieur même des plans, s'ils sont heurtés ou chorégraphiés.

Ce que je te disais, c'est que moi, je pense avoir une approche extrêmement empirique des films sur lesquels j'ai travaillé, et j'essaie d'avoir l'approche la plus humaine possible avec les réalisateurs, parce que j'ai l'impression que c'est un peu la clé de voûte. En fait, tu parles forcément avec des gens qui ne maîtrisent pas les outils de langage que toi tu es censé maîtriser - même si je connais de très bons musiciens qui ne savent pas écrire de partitions - en tout cas ils ont leur propre langage. Tu es face à quelqu'un qui n'a pas ton langage, mais celui du film, son langage à lui de connaissance de la musique, ses goûts, parfois une idée des textures mais c'est peut-être beaucoup demander à un réalisateur que de ressentir ça.

La première chose c'est donc de se mettre d'accord sur le langage. Ensuite, la deuxième chose que je fais, c'est demander à avoir accès à un scénario s'il est là, sinon à une note d'intentions, un synopsis, ou quelque chose qui soit peut-être le désir premier du film, avant même qu'il soit commencé à tourner. Ce qui permet aussi de voir, par rapport aux premières images tournées ou montées, le « gap », le fossé - ou pas - qu'il y a entre cette première idée (le désir de faire le film) et les premiers éléments qui sont là et qui font que le film par de ça, ce qu'on fait, et non

ce qui est écrit.

Du coup, je questionne le réalisateur : dans quelle mesure il est content, dans quelle mesure ça correspond à ce qu'il avait imaginé - au moment où il m'appelle, et non par rapport à mon travail - ou est-ce-qu'au contraire le tournage ou le montage l'ont amené dans une direction complètement autre où certaines significations ont complètement changé.

À partir de ça, en fonction de ce que je sais, j'essaie de ressentir si je serais capable de faire quelque chose. Ça m'est arrivé de répondre « non » à des gens. Soit je pense que je ne suis pas la bonne personne, soit je n'entends pas de musique sur le film, soit je n'entends pas ma musique et peut-être une autre ; et je pense que cet aspect humain est extrêmement important, d'être capable de savoir ce que l'on peut apporter à quelque chose qui n'est pas à nous au départ.

Après, sur la composition même, ce que je te disais, c'est que j'ai tendance - et c'est ma manière de travailler, elle prévaut un peu au-delà de la musique - à aimer travailler avec des notes qui puissent soit résonner entre elles, soit se compléter, et qui permettent d'avoir une forme d'assise.

J'ai l'impression que la musique est en vibration, en vibration électrique, en sensation physique ; le film - surtout sur pellicule - de la même manière qu'il y a une pulsation dans ta rétine quand tu regardes un film projeté en pellicule, il y a une pulsation dans le son en tant que tel. Pour moi, l'enjeu c'est d'essayer de trouver de manière musicale la pulsation du film. Et cette pulsation, elle ne passe pas nécessairement que par l'histoire, pas nécessairement que par ce que le réalisateur veut en dire, mais aussi par rapport à la qualité de l'image, son grain, le support sur lequel c'est tourné, les couleurs qui sont mises en valeur à l'étalonnage ; et à mon sens il ne s'agit pas de trouver quelque chose qui épouse et qui fasse du « mickeymousing » dès le départ, pas du tout, mais plutôt quelque chose qui soit suggéré par l'image et dont l'oreille aurait besoin. C'est un peu ça ma quête.

Une fois qu'il y a cette note-là, ce sentiment-là, qui peut être même 5 ou 10 secondes de musique, et que je sens que ça prend ; après ça je tire les fils.

Je tire les fils et je me pose directement les questions des textures, de quels types d'instruments utiliser, quels types de matières sonores utiliser - dans le cinéma expérimental il y a beaucoup de films dont la bande son n'est pas forcément de la musique, mais plus des choses de l'ordre de l'électroacoustique ou de l'ordre du bidouillage, du traitement, de la récupération - donc la question du grain, pour moi, est toujours importante en musique : quels sont les instruments que tu utilises, comment tu décides de les enregistrer, de les mixer, qu'est-ce-que tu décide de mettre en avant. Un timbre, une texture, c'est plus qu'une information, c'est une sensation.

Je trouve que c'est important pour un compositeur d'avoir - surtout aujourd'hui où on n'est plus restreint à faire de la musique d'orchestre, où on peut faire plein de choses - la possibilité d'avoir plusieurs outils à disposition : traitements sonores, manipulations, des choses électriques, bizarres, et des choses plus classiques avec orchestre, vents, cuivres, percussions.

Je pense que c'est intéressant aujourd'hui d'être capable de piocher à l'intérieur des différentes voies qui ont été ouvertes.

Je pense aux films que vous avez faits avec Hugo VERLINDE, mais aussi à beaucoup d'autres dont vous avez signé la bande son. À quoi se raccroche-t-on pour composer de la musique d'un film qui ne comporte ni personnages, ni actions, pas de réel élément tangible : est-ce-que c'est des couleurs, des formes, une structure,... ?

Ça dépend à quoi tu fais référence. Sur les films d'Hugo, par exemple, sur *Bételgeuse*, où on voit des projections sur des corps filmés en 16mm, ça fait des sortes de « shacras » mais tu vois quand même des visages, des mains ; ou *Ephèse* par exemple, qui est une forme géométrique, un énorme trapèze sur fond noir, et qui mute un peu comme une constellation.

Réellement, j'évite de « sur-intellectualiser » et de trop conceptualiser l'approche de la musique pour le film. J'essaie d'avoir conscience de ce que le film essaie de me dire, et peut-être des sensations que je ressens en voyant ce film, et j'essaie d'aller dans ce sens-là. Parfois, je pense beaucoup plus à une sensation, une émotion, un sentiment qui m'est procuré par le film lui-même, même si c'est une simple roue qui tourne ; plutôt que de vouloir à tout prix me raconter

une histoire et de la raconter en musique, souvent ça ne marche pas très bien ces choses-là - peut-être que ça marche pour certains compositeurs, en tout cas pour moi, souvent je vais avoir un décalage trop important entre ce que j'imagine, et ce qui est finalement.

Comme j'ai l'impression que c'est déjà souvent le problème du cinéma - parce que c'est un des derniers éléments à arriver au cinéma en tout cas en France - on demande souvent à la musique d'arranger les choses ; un peu comme le mastering en musique, si le mixage est mauvais, le mastering sera mauvais. En tout cas ça ne va pas révéler quelque chose de fantastique.

Donc, plutôt que de sur-signifier, j'ai l'impression que la position la plus simple, c'est peut-être d'arriver « neuf », sans avoir vécu tout l'aventure du film - écriture, gestation, tournage, montage. On arrive donc avec une illusion et une sensation souvent neuves que tout le monde t'envie parce que plus personne ne l'a. J'ai l'impression qu'essayer de respecter cette nouvelle vision, c'est essayer de s'y engouffrer à partir de sensations assez simples qu'on ressent au visionnage, et d'essayer de s'y abandonner. Dès que je commence à trop conceptualiser, souvent ça n'est au bénéfice ni de la musique, ni du film.

Ça correspond à une approche vraiment intuitive de la recherche de sensations.

Oui, alors après il y a quand même des trucs. Évidemment, quand tu travailles avec un cinéaste, si il a déjà fait des films avec de la musique, tu écoutes ce qu'il a choisi. Tu essaies de comprendre, grosso modo, les gens avec qui tu travailles, quels vont être leurs goûts, leurs dégoûts, quitte parfois à les faire changer d'avis ; mais en tout cas, être sûr qu'on parle des mêmes choses. Parfois les gens emploient des mots pour des choses qui n'ont absolument rien à voir. Donc il faut essayer de ne pas se tromper : même la notion de rapidité ou de lenteur peut être complètement différente en fonction des gens, ou même la notion du sombre et du lumineux...

Toutes ces notions-là, qui sont des sensations, des fois des sentiments plutôt, il faut essayer de se mettre d'accord sur les mots qu'on emploie. Effectivement, parfois tu peux produire quelque chose, et le réalisateur va te dire que ça ne va pas, que c'est beaucoup trop sombre, trop triste. Mais la notion de tristesse, qu'est-ce-que ça veut dire ? C'est compliqué...

Moi ça m'est arrivé de mettre une musique en majeur sur une séquence un peu triste, et le réalisateur m'a dit qu'il trouvait ça triste ; alors qu'en réalité c'est la séquence qui était triste, pas forcément la musique.

Après c'est très intéressant parce que ça pose toutes les questions des moments où toi, en tant que compositeur, tu sens qu'il devrait y avoir de la musique et qui ne sont pas forcément les bons. Je ne pense pas que le compositeur de musique de film sache mieux que le réalisateur où ça doit aller. Je pense qu'on apporte de la matière, qu'on peut travailler pour des séquences ; mais il y a de grandes chances que ce qu'on a fait pour une séquence se retrouve sur une autre. C'est peut-être un peu moins valable, effectivement, pour les films expérimentaux dont on a parlé et qui sont une chose, donc avec souvent une seule ambiance. Il peut y avoir plusieurs étapes, mais souvent tu as un truc qui est posé et qui dure 10, 15 minutes ; et dès qu'on dépasse un peu cette durée-là, ça amène souvent une complexité narrative un peu plus importante, ou bien des étapes, des tableaux ou des choses comme ça.

En tout cas les films dont tu m'as parlé, ceux d'Hugo et certains d'Augustin GIMEL, ont une ambiance sonore assez uniforme.

Qui, des images ou de la musique, arrive généralement en premier ?

Au cinéma, c'est très très souvent les images. C'est très rare, déjà, les cinéastes qui font appel à des compositeurs à la période d'écriture du projet. Ça m'est arrivé, mais c'est rare.

Donc c'est très souvent les images, et parfois, ce qui est un peu dramatique, c'est que ça arrive à la toute fin du montage : à ce moment-là ta marge de manœuvre est très faible, c'est un peu la pire des conditions de travail parce que dans ce cadre-là c'est souvent difficile de faire des aller-retours, pourtant j'ai l'impression que c'est en faisant des aller-retours qu'on arrive à trouver quelque chose de juste. Je ne pense pas que ce soit nécessairement à la musique ou au son en général de s'adapter à l'image. Je pense que quand le film est tourné, une fois qu'on est sur un banc de montage, tout doit être possiblement envisageable. Par exemple, le rôle du son au

cinéma - même dans une fiction -, le hors-champ sonore, c'est quelque chose utilisé depuis l'arrivée du parlant, et qui dit beaucoup plus que ce qu'on voit à l'image.

Après, le pire des cas de figure, c'est quand tu arrives à la fin, et qu'en plus le réalisateur ou le monteur a déjà mis des musiques, qui ne sont pas nécessairement les tiennes mais dont il avait besoin pour faire le montage. Et là, c'est dramatique, parce que c'est extrêmement difficile de reproduire ce que quelqu'un a fait, et déjà, est ce que c'est vraiment valable éthiquement ?

Et puis quand bien même on veut, souvent on y arrive pas. Souvent, une musique au cinéma n'est pas utilisée de la manière que la musique que tu vas écouter chez toi.

Par exemple, la musique ambiante de Brian ENO, ça a beau être fait avec des synthés et pas des cordes, être quelque chose de liquide et d'assez neutre, avec des accords pas forcément très marqués en termes de dominantes, majeur, mineur, ça alterne entre deux, avec des gammes modales ; pour moi ce qui transpire dans ces enregistrements de Brian ENO, c'est la manière dont c'est enregistré et la manière dont ça t'est divulgué. Ce côté un peu ouaté, lointain, granuleux, il est produit par les timbres et les textures qu'il utilise.

Très souvent, si un mec a mis sur son montage un morceau de Brian ENO et que tu veux essayer de faire ça chez toi, à moins d'utiliser les mêmes claviers et d'avoir à peu près le même type d'enregistrement, tu ne produiras jamais quelque chose comme ça. Par exemple, même sur un drone, la manière de le texturer, de lui amener des harmoniques, un grain, une spécificité, c'est sa qualité musicale intrinsèque. Et cette qualité, elle réside souvent au-delà de la note, dans le timbre, et dans la manière de l'enregistrer et de le révéler ensuite. Et c'est compliqué, parce qu'au-delà du choix de l'instrumentation, des timbres, de la mélodie, il y a aussi la manière dont tu l'enregistres, et dont tu le mixes, et ça peut tout changer.

Outre les volumes, les dynamiques et les intentions, ça peut aussi changer une manière de ressentir le son. Construire des morceaux d'« ambiant », réellement, c'est un travail aussi dur que d'écrire une sonate. Mais ce qui va faire sa spécificité, ce qui va faire que ça marche, que ça sublime, c'est justement plein de petits éléments, plein de petits détails, qui vont être des respirations, des changements d'accords auxquels tu ne t'attends pas, une suspension, une qualité de timbre, une qualité d'enregistrement.

Après tu as aussi des films purement sonores, avec de la pellicule noire projetée. On en avait fait un avec Mikaël RABETRANO, qui s'appelle *Le Corps des Vents*, mais il y en a dans l'histoire du cinéma. Et là, c'est la bande son qui raconte absolument tout, et il n'y a rien à l'image.

Ça c'est une question que tu ne m'as pas posé, mais je pense que souvent, en tout cas quand j'ai commencé à faire des musiques de film expérimental, j'ai rencontré des réalisateurs qui étaient très avides de travailler avec des gens pour faire la musique de leurs films parce qu'ils n'avaient personne, donc soit ils ne mettaient pas de son, soit ils collaient une musique qu'ils aimaient bien. Et il y avait une partie des réalisateurs qui avait très peur, parce qu'ils étaient habitués à voir leurs films sans son - ce qui peut être magnifique -, mais ils avaient très peur de cette force un peu narrative de la musique malgré elle, c'est-à-dire que même si la musique se retrouve utilisée dans un film non-narratif, elle amène nécessairement, par sa qualité intrinsèque de musique, une forme de narration.

Mais c'est un peu le principe du son en lui-même : de la même manière que tu ne peux pas faire un arrêt sur son comme tu peux faire un arrêt sur image, un son n'existe que par rapport à un autre, ou par rapport à son absence ; ce qui n'est pas forcément le cas d'une image, une image n'existe pas forcément simplement par rapport à son absence. Elle peut exister aussi en tant qu'image fixe, alors que le son, même « freeze », ça n'est pas un arrêt, c'est un mouvement continu à l'intérieur d'une boucle, un mouvement qu'on ne peut pas arrêter.

Et j'ai l'impression que c'est dans ce mouvement-là que réside en partie la puissance narrative de la musique, et c'est ce qui fait que certains réalisateurs ont très peur de comment ils peuvent s'en servir, ou de s'en servir trop pour sur-signifier ; parce qu'ils ont l'impression que si une chose n'est pas dite aussi par la musique on ne va pas le sentir, alors que souvent la musique a une place beaucoup plus intelligente à trouver à l'intérieur de ça, entre ce qu'on comprend, ce qu'on ressent, parfois entre certains contrastes, parfois c'est intéressant de travailler une musique qui va à l'encontre du film.

Annexe D : Entretien avec Johanna VAUDE

25 février 2016

Vous signez la bande sonore de certains de vos films, d'autres font intervenir d'autres artistes. Pourquoi avoir choisi - ou non - de travailler avec des musiciens sur vos films ?

La réponse est très concrète. En fait, quand j'ai commencé à faire mes films, je parlais de musiques qui existaient déjà, et je n'ai pas imaginé que mes films allaient tourner de la sorte. Donc ensuite, je me suis retrouvée face au problème de droits pour l'édition de mon DVD chez LOWAVE : c'est là que j'ai fait appel à des musiciens pour revisiter mes premiers films en musique.

J'ai toujours été très attirée par la musique, et j'ai commencé à en faire à un moment parce que je ne voulais plus partir de morceaux préexistants, je voulais créer mon univers au complet ; c'est à partir du film *De l'Amort* que j'ai commencé à faire mes bandes son.

Sinon, pour les musiciens, je les laissais assez libres, dans le sens où je leur expliquais l'intention du film, et quelles teintes je voulais à l'intérieur. Quand on parlait c'était plutôt des conversations sur les intentions du film, sur les émotions qui allaient traverser le film. Après c'est eux qui sentaient très bien le film, ça s'est passé relativement bien, je n'avais pas besoin de les guider complètement. Je leur expliquais juste, à certains passages, ce que je voulais ; ou surtout vers la fin du film, comment ça devait se déployer.

J'ai eu des musiciens qui voulaient faire de la musique sur mes films à l'époque, où finalement ça n'a pas fonctionné et dans ces cas-là on arrêtait très vite et on ne continuait pas. Avec ceux avec qui j'ai travaillé sur le DVD, ça s'est très bien passé. Ils rentraient dans mon univers, c'est aussi une question de sensibilité.

Vous êtes vous-même musicienne. Depuis quand ?

Disons que j'ai commencé à m'y mettre. J'ai fait du piano enfant, j'ai des notions de musique, j'ai surtout l'oreille.

J'ai appris la musique comme le cinéma, c'est-à-dire que je me suis lancée dedans. J'avais quand même une base de solfège, mais l'ordinateur me permet beaucoup de possibilités, notamment de visiter différents genres musicaux. En fait, j'adore faire la musique avant de faire mes images.

La musique arrive donc régulièrement avant les images lors de la création de vos films ?

Oui, toujours. Ça précède les images : j'entends et ensuite, je vois. Enfin, ça se passe simultanément, mais l'oreille est plus en avance que l'œil.

Vous fabriquez vos films une fois que la musique est pensée ?

En fait, c'est vraiment deux choses qui sont très proches, j'imagine le film, je sens la musique et je vois déjà à peu près les images.

Vous avez dû découvrir les films que je fais pour Blow Up, sur ARTE. Par exemple, je travaille toujours les sons avant d'imaginer les montages, enfin, avant de faire le montage, mais j'ai déjà le montage en tête d'une certaine façon.

Le son et l'image sont dans ma tête, mais le son vient toujours avant l'image. Ça a toujours été comme ça. Je ne suis pas les règles habituelles.

Le fait d'être musicienne vous a-t-il facilité la communication avec des compositeurs ?

Ça, je ne sais pas parce que je ne suis pas vraiment musicienne. Disons que j'ai joué d'un instrument comme beaucoup de gens, mais ça ne veut pas dire qu'on est musicien forcément.

En tout cas, travailler avec des musiciens m'a beaucoup appris. J'ai beaucoup regardé comment ils travaillaient, et moi ça m'a beaucoup aidé par la suite pour approfondir mes bandes sonores. C'est-à-dire que j'ai beaucoup appris d'eux.

Ensuite, c'est sûr qu'ils étaient assez sensibles à mes films qui sont, d'une certaine façon, très musicaux à l'image. Du moins, mes premiers films, peut-être pas pour Blow Up.

J'ai été très surpris par le fait que la musique arrive avant les images dans vos films, essentiellement parce qu'il existe des rapports très concrets entre musique et image dans vos films, rythmiquement, et aussi du point de vue des sonorités. Je pense à *De l'Amort*, et *Autoportrait et le monde*.

Oui, j'avais fait la bande son de *De l'Amort* avant les images. Pour *Autoportrait et le monde*, Octavio LOPEZ a regardé le film image par image. Il est rentré dans le détail et a même dessiné le film, son déroulement, pour imaginer la musique.

Dans la conception du rapport image/son de vos films, et je vais être plus précis, comment décidez vous de l'utilité de synchronismes forts, d'éléments visuels associés par le son,... est-ce une réflexion profonde, qui peut prendre du temps, ou est-ce plutôt quelque chose d'intuitif ?

C'est quelque chose de ressenti surtout. C'est comme dans la nature, quand on regarde des choses se dérouler, on a les sons et les images, c'est un peu le même mouvement. Je n'essaie pas de contrer un mouvement naturel par exemple.

Je sais qu'il y a beaucoup de mouvements dans le cinéma expérimental, dans l'art du XX^e siècle en tout cas, qui étaient d'aller à l'encontre de la synchronisation par exemple. Ça n'est pas mon cas. Ça a été fait énormément mais ça n'est pas ce que je recherche.

En fait, je n'essaie pas d'aller contre nature de façon générale. Je fais ce que je ressens et ce que je vois, c'est proche de mes visions tout simplement.

Vous laissez donc plus de place aux ressentis. Écrivez-vous, par exemple, un sorte de déroulement, ou quelque chose qui se rapproche d'un scénario ?

Pas pour les films expérimentaux. Je n'ai jamais eu besoin de passer par cette étape parce qu'elle me gênait, me freinait. C'est-à-dire que c'était généralement quelque chose qu'il fallait que je fasse dans l'urgence.

Mais ça n'est pas purement instinctif, il y a aussi une réflexion ; simplement elle n'est pas formulée. Donc je n'écris pas à la base, je vais plutôt formuler les choses une fois qu'elles sont terminées. Mais je pense que de passer par la formulation avant, ça transforme certaines choses qui, ensuite, ne peuvent pas émerger. Pour moi, c'est important d'avoir une relation directe de la pensée au savoir-faire, c'est-à-dire que mon cerveau est directement connecté à mes mains, qui montent et qui font la musique. Je ne passe pas par une étape qui se place entre les deux, ce serait comme un obstacle pour moi. Disons que ça ralentit, ça peut même déformer certaines choses.

Après, tout n'est pas uniquement instinctif, vous avez remarqué que c'est très construit aussi. Il y a un début, un milieu et une fin, il y a une direction. Il y a toujours quelque chose qui sous-tend le travail plastique, une scénarisation.

Je m'inspire beaucoup de mes rêves. Je ne sais pas si vous avez l'habitude de rêver, mais par exemple très souvent, quand on rêve, on a vécu quelque chose et en se réveillant, vous ne trouverez pas forcément les mots pour expliquer tout le rêve concrètement. Pourtant vous le ressentez, et vous l'avez vécu comme une expérience. C'est aussi là-dessus que je travaille, c'est-à-dire cette idée que l'on traverse certaines choses qui appartiennent à d'autres domaines. Les mots ne peuvent pas atteindre tous ces domaines, ou alors il faudrait employer la poésie, mais pas un langage concret.

Dans la musique que vous composez vous-même, on sent beaucoup d'influences électroniques. De quels univers musicaux est-elle inspirée ?

J'écoute beaucoup de musiques différentes. J'écoute de tout en général, et la musique électronique, je l'ai découverte dans le milieu des années 90. Cette musique, je la trouvais très stimulante en fait, je sentais un potentiel assez inattendu.

Aujourd'hui on est plus habitué, mais à l'époque j'avais découvert des groupes comme AUTECHRE ou alors PHOTEK, qui expérimentaient les sons.

Je connaissais bien sûr le mouvement STOCKHAUSEN, les précurseurs ; mais ce qu'il y avait de nouveau avec AUTECHRE par exemple, c'est que c'était plus « populaire », pas dans le mauvais

sens du terme, mais plus accessible. Le corps et le cerveau étaient connectés, c'est comme ça que je le ressentais. Avec une musique de STOCKHAUSEN, on est purement dans l'intellect. Ce qui m'intéresse, c'est que l'intellect et le corps, la chair, soient connectés, fassent paire ; comme la façon dont je travaille.

Avec quel matériel composez-vous la musique de vos films ?

Je travaille sur ordinateur, avec des moyens simples. J'ai commencé sur PC, avec Cubase, je travaillais mes sons sur SoundForge. *De l'Amort, Exploration, Anticipation* et *UFO Dreams*, ce sont des sons faits avec Cubase. À un moment, je suis passée sur MAC, et donc sous Logic Pro, et c'est devenu beaucoup plus maniable pour moi, mieux que Cubase, plus pratique.

À chaque fois que j'ai une commande pour Blow Up, j'imagine une bande son, soit du sound-design, soit une musique ; ça dépend de ce que je veux faire apparaître.

À l'étape de la composition justement, vous laissez-vous guider par des sonorités que vous découvrez, ou bien créez-vous les sons que vous avez en tête ?

C'est un petit peu des deux. C'est-à-dire que je vais chercher des choses qui sont dans l'ambiance que je veux donner, et ensuite c'est tout un mélange, il y a aussi des sons que je prends dans les films, et des boucles libres de droits sur lesquelles je vais intervenir, rajouter des instruments logiciels,... ça va vraiment dépendre du film.

Vous avez un peu tout ça dans mon film sur les arts martiaux. C'est beaucoup de percussions, ce sont des instruments logiciels mais c'est mélangé à des sons qui viennent des films : c'est tout un mix. À la fin je ne sais plus parce que j'oublie.

Mais ce que je veux surtout, c'est rendre un univers ; après, je passe par les étapes qui me permettent de traduire cet univers. Je n'ai pas une façon de faire particulière, tout va dépendre de là où je dois aller, avec les moyens que j'ai.

Je parlais justement de la question des moyens avec Frédéric OBERLAND, qui me disait que, tant pour les films que la musique, le cinéma expérimental peut souvent devenir un art de la débrouille.

Oui, il faut apprendre à inventer des choses et se débrouiller avec ce qu'on a. Mais les moyens, ça ne veut rien dire. C'est sûr, avec un peu plus de moyens c'est toujours un peu mieux ; mais ce qui compte avant tout ce sont les idées.

À qui s'adressent vos films ; ou plutôt, à qui adressez-vous vos films ?

Aux autres, simplement. À tout le monde, vraiment. D'ailleurs, mon public est très large, enfin très hétéroclite, tout comme mes films. C'est-à-dire que je n'ai pas un public unique, j'ai vraiment des gens de tout bord, qui d'ailleurs adhèrent ou n'adhèrent pas, c'est très singulier ce que je fais.

Ce qui me fait vous poser cette question, c'est cette universalité qui se ressent dans vos films. J'imagine qu'elle est totalement volontaire.

Oui, je n'ai jamais ciblé un public, j'ai toujours fait ça pour les autres de façon générale. D'ailleurs, mes premiers films sont souvent sans paroles, justement pour être le plus universels possible, c'était une de mes volontés : que le langage du son et de l'image puisse être compris par n'importe qui.

Je veux être comprise, je n'ai pas envie que ce soit compliqué : au contraire, j'ai envie de donner quelque chose que les gens puissent comprendre, pas forcément par les mots, mais par le son et l'image, que ça puisse rapporter quelque chose, une expérience. C'est une volonté pour moi d'être accessible, ça ne m'intéresse pas d'être élitiste.

Annexe E : Entretien avec ALBIOLO

18 mars 2016

Je voudrais parler de deux films que vous avez faits et pour lesquels vous avez travaillé avec des musiciens : *Le silence de l'abîme* et *Orage sur l'océan*.

Une partie des films expérimentaux que j'ai étudiés font intervenir l'image en premier, avant de mettre de la musique dessus ; alors que l'autre partie fait l'inverse, le film se monte en fonction de la musique. Comment les choses se sont-elles passées pour vous ?

Pour ce qui est du *Silence de l'abîme*, en général, j'envoyais les idées et les titres. Très souvent, c'est moi qui donne les titres parce que ça a un côté poétique. Donc j'avais demandé à Claudio de faire quelque chose ensemble. On a discuté, et j'envoyais une image, il m'envoyait de la musique, il y avait une sollicitation en permanence de l'un et de l'autre.

Tu sais que je travaille par séries, donc quand je commence une image, j'ai envie de continuer jusqu'à n'avoir plus rien à dire. Donc plusieurs images, comme ça, qui se suivent, et qui ont des résonances les unes avec les autres, c'est bien pour un morceau de musique. Une musique qui se déroule avec une série d'images qui s'enchaînent, parce que c'est une suite et que je n'ai pas levé le pinceau ; quelques fois je peux travailler pendant des heures, et puis à un moment, il n'y a plus rien. Et là, c'est très bien parce que le compositeur peut se laisser aller parce qu'il est dans la même suite que moi. C'est un peu parallèle.

Par contre, Jean-Christophe - que je ne connaissais pas - m'a contacté par internet. Il m'a proposé de faire quelque chose ensemble. Je l'ai rencontré à Paris, et il m'a proposé de m'envoyer de la musique, ce qu'il a fait. Moi, je ne savais pas trop où j'allais avec lui, j'ai puisé dans ma « diacrotèque » [une librairie numérique de « diachromies »] dans laquelle j'ai plus de 2 000 images. J'ai puisé celles qui me semblaient aller avec son travail, et cette fois-ci c'est lui qui a donné le titre à l'œuvre, puisque sa composition existait déjà depuis un moment.

Ça a donc été un travail axé sur l'illustration ?

Pas vraiment de l'illustration, enfin par moments oui, et par moments je n'avais pas le temps de faire autre chose donc j'ai choisi dans les images que j'avais déjà. Il y en a qui allaient bien.

Vous avez évoqué le choix du titre de vos films. Au vu du caractère abstrait de ceux-là, est-ce que vous choisissez les titres comme des indices sur ce qu'ils racontent ?

Non, je le sens. Ça n'est pas intellectuel, je le sens. Le titre m'inspire comme ça. Comme dans l'écriture, tu sais quand tu écris, tu ne te poses pas trop la question, tu es devant un paysage, tu veux en parler, tu ne sais pas trop ce que tu vas en dire, tu n'as pas réfléchi au préalable mais tu écris, et ensuite tu vas corriger.

Après, il faut dire que les titres de Claudio GABRIELE étaient assez mauvais. À chaque fois qu'il proposait un titre, je me disais que ça n'allait pas. Mais je crois que « *Le silence de l'abîme* » c'était à lui, c'est lui qui l'avait trouvé. Moi j'aimais bien donner une dimension poétique.

Concernant les aller-retours avec les musiciens, comment ça s'est passé ? Est-ce que vous leur avez donné beaucoup d'indications, ou est-ce qu'au contraire vous les laissez le plus libres possible ?

Je fais une image. Par exemple, je devais travailler avec Claudio, en 2009, sur PICASSO. J'ai essayé de trouver dans PICASSO des détails. Non pas pour dire des choses des œuvres, mais juste pour faire des focalisations sur des détails que personne ne voit en général. J'ai fait tout un travail sur ces détails, que j'ai agrandis.

J'envoie ces détails à Claudio, et lui m'envoie une phrase musicale si ça l'inspire. Là, je dis « oui c'est OK » ou, quelque fois, j'enchaîne la série et je demande, par endroits, quelque chose de « plus rythmé », de « plus lent », parce que je sens comment je vais agencer mes images, comment je vais mettre mes transitions. Si entre deux images il y a besoin d'une transition longue par exemple, comme on ralentit le rythme quand on parle, quand on a envie de dire

quelque chose à quelqu'un, ou comme on accélère quand on veut donner plus de vitalité, de dynamisme ou d'énergie.

Donc je demande à Claudio parce que je pense qu'à l'intérieur je suis un compositeur, mais je n'ai aucune idée de comment écrire la musique. Je sens ce rythme-là.

Donc il me fait des propositions, et comme il est bon, en général c'est bon. Il a une musique très contemporaine. Je pense que c'est un très bon compositeur de musique contemporaine, maintenant il y a des gens qui n'aiment pas du tout, pour qui c'est trop crissant,...

En repensant au travail que nous avons effectué ensemble, je m'aperçois que dans les films dont on parle, il y a de la musique mais pas de bande sonore. Est-ce une volonté de votre part ?

En fait, Claudio, qui est à Rome, m'envoyait sa musique qu'il enregistrerait. Mais quand il venait à Aix, on se mettait sur l'ordinateur et on faisait le montage rapidement.

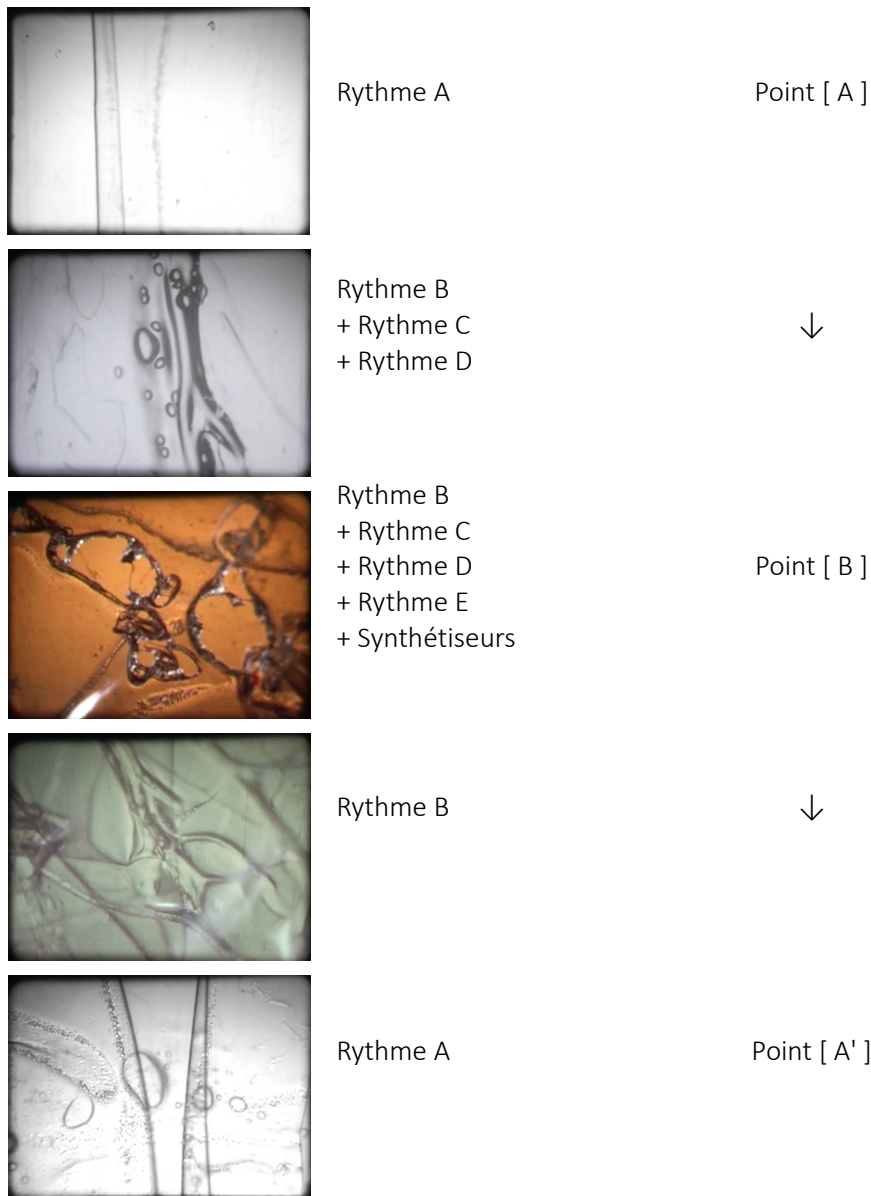
Je pense que quand on a commencé, en 2006, il y n'avait pas tellement de gens qui faisaient ça. Les concerts avec projections d'images, je n'en avais pas vu dans la région. Donc on n'a pas réfléchi comme si c'était du cinéma, on voulait faire des petits clips comme ça, pour se faire plaisir.

Est-ce-que des partitions ont été écrites pour ces musiques-là ?

Oui. Sur les partitions écrites par Claudio, je faisais des photogrammes que je découpais, et on collait ces vignettes à l'endroit que je choisissais sur GarageBand, à l'endroit correspondant sur la partition, grâce à Claudio qui sait les lire.

Quand j'étais en Tanzanie par contre - je ne sais pas lire les partitions - j'écoutais la musique que m'envoyait Danielle WILLIAMS et je me faisais une notation musicale avec des lignes et des courbes, qui montaient et qui descendaient, et je collais mes images dessus ; si bien qu'au moment de la projection, je pouvais envoyer parce que je savais exactement où j'étais grâce à ma « partition ».

Annexe F : Constructions parallèles dans *Le cristallin* (Carole ARCEGA)



À gauche, des photogrammes extraits du film, correspondant à des indications musicales (au centre) reflétant la quantité de « couches sonores », en fonction de l'avancée dans le film (à droite).

On remarque la construction en arche de la musique comme de l'image : un climax central dans le film, avec un point de départ et un point d'arrivée similaires.

L'analogie dans la construction de la musique vis-à-vis de l'image réside dans l'accumulation sonore, la construction par superposition de boucles ; là où l'image effectue un voyage dont le climax du film n'est qu'une étape.

Annexe G : La recherche sonore dans *Le silence de l'abîme* (ALBIOLO)

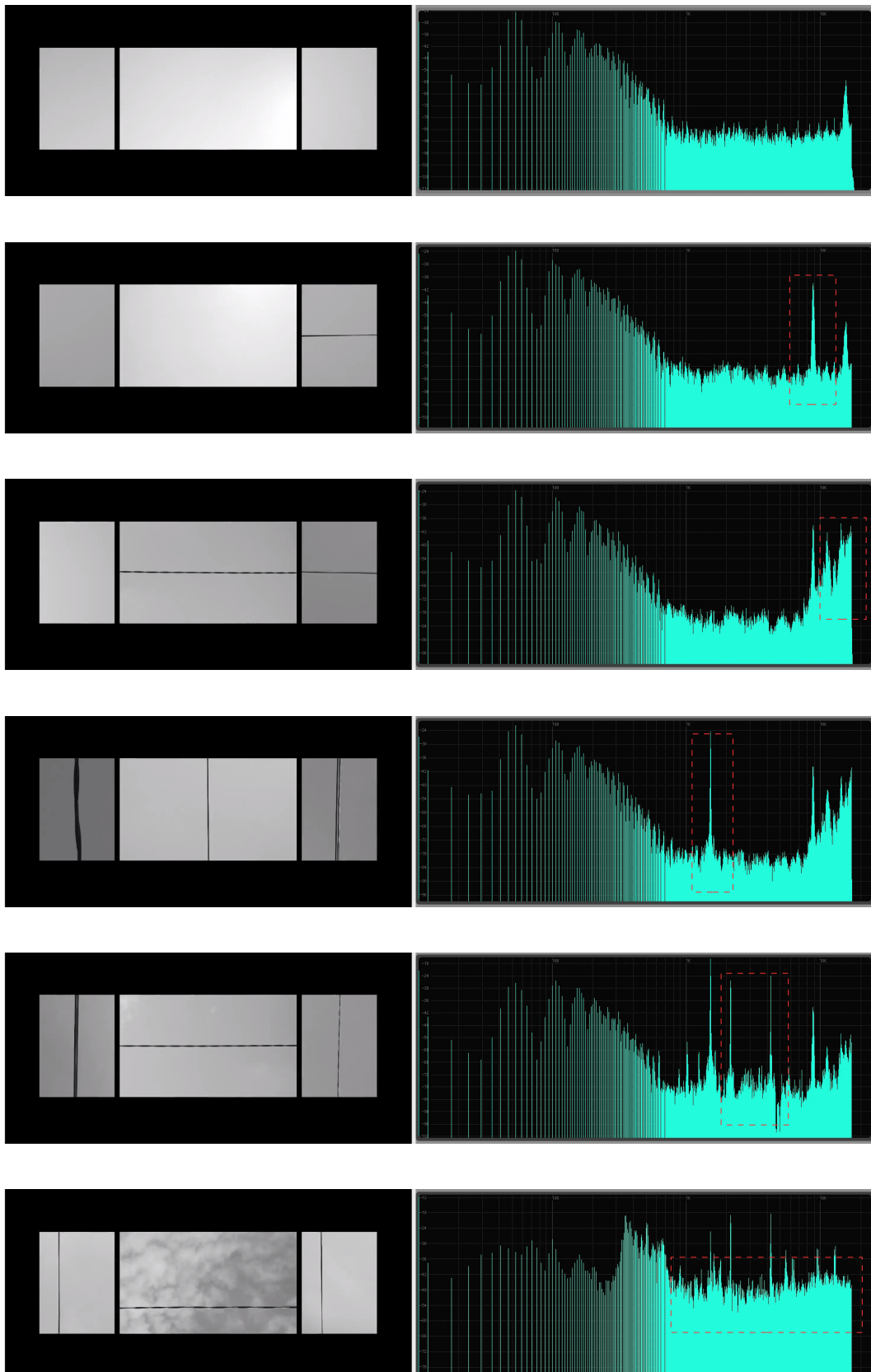
The image displays two musical staves side-by-side. Both are in common time (C) and use a treble clef. The left staff shows a sequence of four notes: Bb, C, D, and E, with a dynamic marking 'p' and a crescendo hairpin. The right staff shows the same sequence but with additional notes in parentheses, indicating sympathetic vibrations. Both staves have a fermata over the final note and a pedal symbol below the staff.

À gauche, la partition écrite par Claudio GABRIELE pour l'introduction du film. À droite, la même partition avec, entre parenthèses, les notes supplémentaire entendues, vibrant par sympathie.

Les sonorités entendues sont permises par l'utilisation de la pédale du piano, qui libère les cordes en relevant leurs étouffoirs. Certaines cordes peuvent alors vibrer sans être actionnées à condition d'avoir, par leurs propriétés (tension, longueur, épaisseur), certaines harmoniques communes avec les cordes frappées.

Annexe H : Le visuel traduit en sons dans *Le postulat d'Euclide* (Augustin GIMEL)

À gauche, des photogrammes du film, par ordre chronologique. À droite, le spectrogramme sonore correspondant : à chaque élément visuel est associé un contenu harmonique.



Annexe i : Le thème d'*Ephèse* (Hugo VERLINDE)



L'identité musicale de l'astre que l'on peut voir dans le film est en grande partie fondée sur ce thème, récurrent, et qui suit l'astre dans ses déplacements, apparitions et disparitions.

Annexe J : La référence au souvenir dans *Tchao Mambo* (Delphine LEST)

La partition de Frédéric D.OBERLAND (ici simplifiée pour piano et métalophone) reprend certains codes musicaux culturels pour trouver écho dans les souvenirs et le vécu du spectateur.

La carrure à trois temps et l'**alternance** d'une basse (temps fort) et d'accords (temps faibles) au piano constituent les codes rudimentaires de l'écriture de la valse, typiquement une musique de danse.

Le **thème** joué au métalophone semble tourner sur lui-même, comme la danseuse que l'on peut faire tourner sur les boîtes à musique. De plus, sa simplicité lui permet de s'inscrire rapidement dans la mémoire de l'auditeur.

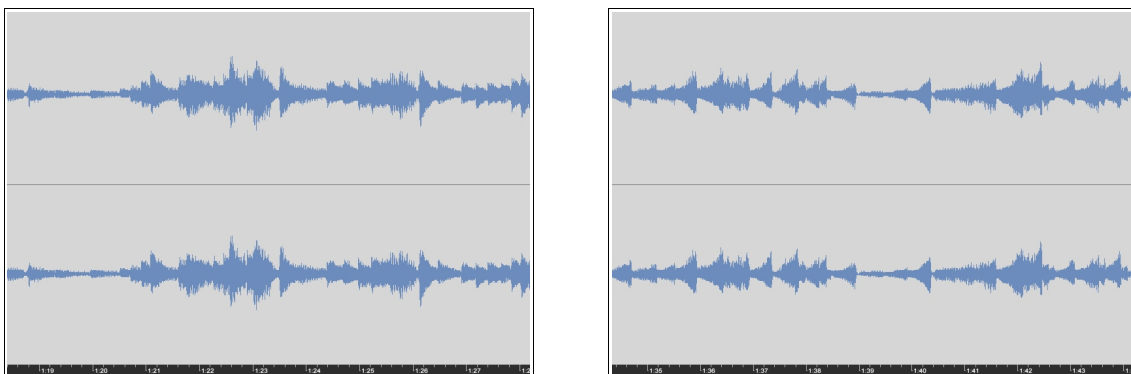
Le **contre-chant du piano** répond au thème et appuie la carrure à trois temps de la musique. Il semble, encore plus que la mélodie, tourner indéfiniment sur lui-même.

Enfin, les timbres employés (piano et métalophone, mais vibraphone et célesta qui apparaissent également au générique) se rapprochent beaucoup de ceux que l'inconscient collectif associe à la boîte à musique de nos souvenirs.

Annexe K : Le travail sonore dans *Wal(l)zen* (Ivan Ladislav GALETA)

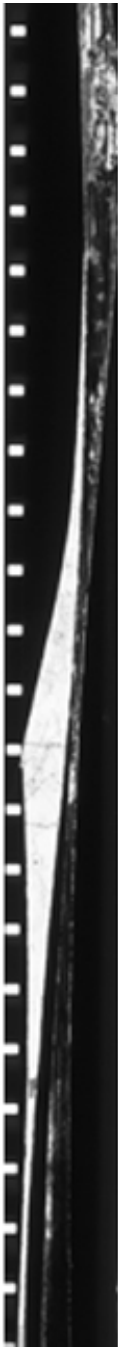
À gauche, la représentation graphique de la musique exposée « normalement » : le prélude écrit par Frédéric CHOPIN joué par un pianiste.

À droite, la représentation graphique de la musique quelques instants plus tard.



On remarque l'effet « miroir » des graphiques, provoqué par le retournement de chaque note de piano sur la table de montage dans la seconde représentation : les sons sont lus à l'envers, alors que la mélodie de la musique est respectée et largement reconnaissable.

Annexe L : Fragment de la pellicule d'Elez (Mickaël RABETRANO)



Toute la largeur de la pellicule est dédiée au travail plastique du « calligraphe, peintre ou sculpteur ».

La matière qui en résulte est ensuite traduite, par deux dispositifs différents, en lumières et en sons.

Le même élément trouve donc deux prolongements de lui-même et redéfinit la forme photographique du film.

Annexe M : Bibliographie

- BASSAN Raphaël, *Cinéma expérimental : abécédaire pour une contre-culture*, Liège, Yellow Now, 2014, 335 pages
- CHOUARD Claude-Henri, *L'oreille musicienne : Les chemins de la musique de l'oreille au cerveau*, Gallimard (Hors série Connaissance), 2001, 347 pages
- DELMAS Laurent et LAMY Jean-Claude, *Cinéma : la grande histoire du 7° art*, Paris, Larousse, 2011, 336 pages
- GORBMAN Claudia, *Unheard melodies : Narrative film music*, Londres, BFI Publishing, 1987, 98 pages
- LANGLOIS Philippe, *Les cloches d'Atlantis – musique électroacoustique et cinéma – archéologie et histoire d'un art sonore*, Paris, Éditions MF, (Répercussions), 2012, 512 pages
- MOUËLLIC Gilles, *La musique de film*, Cahiers du cinéma (SCÉRÉN-CNDP), 2006, 91 pages
- ODIN Roger, *Les espaces de communication*, Grenoble, PUG, 2011, 143 pages
- THOUVENEL Eric et CONTANT Carole, *Fabriques du cinéma expérimental*, Paris, Paris Expérimental, 2014, 339 pages
- VILLANI Vivien, *Guide pratique de la musique de film*, Scope Eds (Tournage), 2008, 240 pages

Annexe N : Filmographie

- *A touch* (Aanraking), Barbara METER, 2008 (musique : Francesco TUMA, John CAGE)
- *Aldébaran*, Hugo VERLINDE, 2001 (musique : John GIBSON)
- *Altair*, Hugo VERLINDE, 2004 (musique : Frédéric D.OBERLAND)
- *Anticipation*, Johanna VAUDE, 2008 (musique : Johanna VAUDE)
- *Appearances*, Barbara METER, 2000 (extrait)
- *Ariadne*, Barbara METER, 2004 (musique : Franz SCHUBERT, Antonio CALDARA, György LIGETI, Giulio CACCINI)
- *Asleep*, Johanna VAUDE, 2005 (musique : Johanna VAUDE)
- *As true as troilus*, Jayne Amara ROSS, 2011 (musique : FareWell Poetry)
- *Au bord du lac*, Patrick BOKANOWSKI, 1993 (musique : Michèle BOKANOVSKI)
- *Autoportrait et le monde*, Johanna VAUDE, 1997 (musique : Octavio LOPEZ)
- *Battements solaires*, Patrick BOKANOWSKI, 2008 (musique : Michèle BOKANOVSKI)
- *Beijing 1988*, Rose LOWDER, 1988-2011 (musique : François-Alexis DEGRENIER)
- *Bételgeuse*, Hugo VERLINDE, 2004 (musique : Frédéric D.OBERLAND)
- *De l'Amort*, Johanna VAUDE, 2006 (musique : Johanna VAUDE)
- *Distance to nearby*, Barbara METER, 1982 (extrait)
- *Elez*, Mikael RABETRANO, 2004
- *Ephèse*, Hugo VERLINDE, 2004 (musique : Frédéric D.OBERLAND)
- *Exploration*, Johanna VAUDE, 2007 (musique : Johanna VAUDE)
- *Folia*, Victor DE LAS HERAS & Anaïs IMBERT, 2014 (musique : Kaija Saariaho)
- *Genève*, Augustin GIMEL, 2004 (musique : Frédéric D.OBERLAND)
- *Gotham*, Bill MORRISON, 2004 (musique : Michael GORDON)
- *IKFF Trailer*, Augustin GIMEL, 2007 (musique : Frédéric D.OBERLAND)
- *In passing – the party*, Barbara METER, 1985 (extrait)
- *Jardin du sel*, Rose LOWDER, 2011 (musique : François-Alexis DEGRENIER)
- *Juste le temps*, Robert CAHEN, 1983 (musique : Michel CHION)
- *L'Ange*, Patrick BOKANOWSKI, 1982 (musique : Michèle BOKANOVSKI)
- *L'Annonciation*, David BART & Laurence BALAN, 2010 (musique : Frédéric D.OBERLAND)
- *La plage*, Patrick BOKANOWSKI, 1992 (musique : Michèle BOKANOVSKI)
- *Le canard à l'orange*, Patrick BOKANOWSKI, 2002 (musique : Michèle BOKANOVSKI)
- *Le corps des Vents*, Mikael RABETRANO & Frédéric D.OBERLAND, 2005 (musique : Frédéric D.OBERLAND)
- *Le cristallin*, Carole ARCEGA, 2002 (musique : Franck ROCHARD)

- *Le postulat d'Euclide*, Augustin GIMEL, 2004 (musique : Frédéric D.OBERLAND)
- *Les hommes errants*, Augustin GIMEL, 2006 (musique : Frédéric D.OBERLAND)
- *L'œil sauvage*, Johanna VAUDE, 1998 (Eric FISHER)
- *Macula*, Carole ARCEGA, 2004 (musique : Sébastien CROS)
- *Notre Icare*, Johanna VAUDE, 2001 (musique : Rémy LAURENÇON)
- *Outer space*, Peter TSCHERKASSKY, 1999
- *Passage à l'acte*, Martin ARNOLD, 1993
- *Pièce touchée*, Martin ARNOLD, 1989
- *Portraits*, Barbara METER, 1972
- *Samourai*, Johanna VAUDE, 2002 (musique : Rémy LAURENÇON)
- *Saraban*, Emmanuel LEFRANT, 2002
- *Tabula rasa*, Sébastien CROS, 2005 (musique : Sébastien CROS)
- *Tchao Mambo*, Delphine LEST, 2003 (musique : Frédéric D.OBERLAND)
- *The divided line*, Stéphane CHARPENTIER, 2013 (musique : Oiseaux-Tempête)
- *Totalité*, Johanna VAUDE, 1999
- *Totalité Remix*, Johanna VAUDE, 2005 (musique : Xavier SEYSE, Thomas & François BOUFFARD)
- *Un rêve*, Patrick BOKANOWSKI, 2014 (extrait) (musique : Michèle BOKANOVSKI)
- *Wal(l)zen*, Ivan Ladislav GALETA, 1989 (musique : Frédéric CHOPIN)
- *Entretien avec Johanna Vaude*, DVD « Hybride », Lowave, 2007

Annexe O : Professionnels contactés

Virgile ABELA – Compositeur, instrumentiste, performer,...

Hugo VERLINDE – Vidéaste, cinéaste, plasticien,...

Frédéric D.OBERLAND – Compositeur, instrumentiste, performer, sound-designer,...

Johanna VAUDE – Cinéaste, compositrice,...

ALBIOLO – Artiste plasticienne, vidéaste,...

RÉSUMÉ

Cet écrit propose une analyse des fonctions de la musique dans le cinéma expérimental. Il s'agit de développer une classification, analogue à celle de la musique de cinéma « classique », selon une grille d'analyse fondée sur les modes d'action de la musique sur le spectateur.

Différents films liés au cinéma expérimental seront étudiés pour les principales fonctions qu'ils délèguent à la musique.

Nous verrons que la musique de cinéma dit « expérimental » présente un certain nombre de similitudes avec la composition pour le cinéma dit « conventionnel ».

MOTS-CLÉS : cinéma expérimental – musique – imbrications – fonctions – création – production de sens – réception

ABSTRACT

This document shows an analysis of the musical functions that can be found in experimental movies. It is the same classification as the ones known in « classical » cinema, based on how the music influences the spectator.

Several movies, attached to experimental cinema, will be studied to understand the main functions that the music can undertake in this type of movies.

We will see that « experimental film music » shows various things that can also be found in « conventional film music ».

KEY-WORDS : experimental cinema – music – links – functions – creation – production of sens – reception