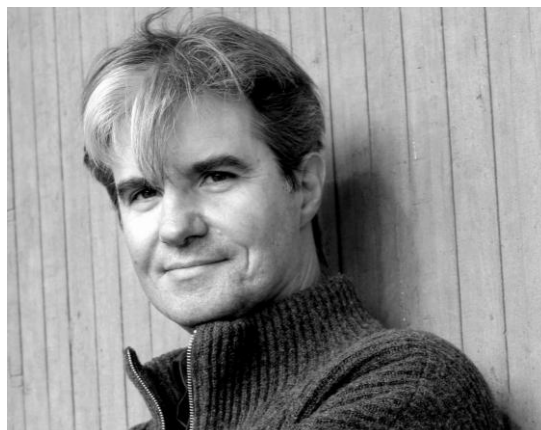


La musique du film « Le Tableau »

Rencontre avec Pascal le Pennec, Saint-Brieuc, vendredi 27 septembre 2013
par Antoine Macarez, professeur d'éducation musicale, Association « Collège au cinéma 37 »

Il y a toujours un peu d'appréhension-et aussi d'excitation- à rencontrer un créateur, un artiste qu'on ne connaît qu'à travers son œuvre. Etre touché par un objet artistique n'implique pas nécessairement qu'on apprécie la personne qui l'a créé. La réussite d'une rencontre ne se décrète pas, elle se vit ; et quand elle se produit, c'est un moment d'une grande intensité. J'ai rencontré Pascal le Pennec le 27 septembre 2013, à 16h, devant la Cathédrale de Saint Brieuc, dans les Côtes d'Armor. C'était un bel après-midi, comme un sursis de l'été. Le temps était beau et je ne l'ai pas vu passer.



J'ai rencontré Pascal le Pennec, et je tiens à le remercier encore très chaleureusement pour sa grande disponibilité, sa sincérité, son goût de l'échange, et pour la confiance qu'il a bien voulu tout de suite m'accorder.

J'espère, et c'est bien le moins que je lui dois, ne pas trahir sa pensée dans ce qui va suivre, en tâchant d'en faire profiter celles et ceux qui n'auront pas eu, comme moi, la chance de de passer plusieurs heures en sa compagnie. Nous avons évoqué ensemble de nombreux sujets, mais la transcription ci-dessous concerne essentiellement la musique du film Le Tableau, réalisé par Jean-François Laguionie (JFL) en 2011.

[NB : les indications complémentaires et les précisions que j'ai ajoutées apparaîtront en italique. Les minutages ou les chapitres mentionnés sont ceux du DVD].

Une gageure :

Composer près d'une heure de musique - majoritairement symphonique - en trois mois a été un travail d'envergure. A la fin je devais m'y consacrer presque jour et nuit. En particulier, la réalisation des maquettes (*l'enregistrement des morceaux avec des sons échantillonnés, de la manière la plus réaliste possible*) m'a demandé énormément de temps.

Chronologie :

J'ai travaillé d'après les outils fournis par JFL : le story-board, l'animatique (*premier stade d'animation à partir des images juxtaposées du story-board, avec dialogues et musiques « provisoires »*) et le « chemin de fer » : c'est une sorte de frise, comme un rail stylisé, qui représente le déroulement précis des 62 séquences du film, sur lequel JFL avait noté avec un code de couleurs les différentes musiques envisagées. Sur ce schéma figuraient essentiellement trois fonctions que JFL voulait confier à la musique; d'abord les thèmes principaux : le « thème de l'amour » (en bleu), le « thème du peintre » (en violet), le thème du « tableau de la guerre » (en vert). On trouve ensuite (en orange) ce que JFL appelle la « musique de film » : c'est-à-dire les moments où la musique joue un rôle narratif, où la musique accompagne l'action, comme dans les films « d'aventures » : c'est le cas par exemple dans la scène où les personnages se déplacent dans la forêt maudite (séquences 10 et 11, mais aussi 39 et 40 - lutte contre la Mort sur le Canal, etc...). La troisième catégorie de musique (en jaune) concerne les musiques « locales », c'est-à-dire celles du château (séq. 3, 8, 59) et de l'épisode de Venise.

J'ai travaillé sur les séquences montées qui me parvenaient par internet, dans l'ordre chronologique, en laissant de côté le générique, dont je n'ai trouvé la musique que plus tard, en

abordant la séquence 15. Dans cette séquence, la pulsation (*pizz de contrebasse, basson*), s'inspire du mouvement de marche des personnages. Ce passage est important dans la dramaturgie, parce que les personnages décident de prendre leur destin en mains, pour partir à la recherche du peintre. Et c'est donc ce thème que j'ai ensuite choisi pour le générique du début (*et que l'on retrouve aussi au moment du retour au château, à 59'45*).

Comment la musique agit sur le sens de l'image :

Avec JFL, il était convenu dès le départ que la musique ne devait pas souligner l'action, mais au contraire agir en contrepoint, en cherchant à exprimer les émotions, les sentiments ressentis par les personnages. De mon côté je rejoins totalement Mauricio Kagel lorsqu'il dit : « Au cinéma toutes les musiques fonctionnent sur toutes les images, seulement, ça n'a pas le même sens ». Prenons l'exemple de la scène du début, au château, la chasse au Reuf : c'est une scène assez violente, angoissante, si on s'identifie au Reuf pourchassé, mais JFL voulait que la musique rende la scène ambiguë, en adoptant plutôt le point de vue des Toupins. Pour traduire son intention, il a utilisé l'adjectif « badin », et c'est ce mot qui m'a inspiré pour cette séquence. A l'inverse, un peu plus loin (*seq. 6*) le Reuf, Gom, est massacré par les Toupins. Cette fois, plus d'ambiguïté, car JFL voulait une musique « cruelle », et c'est ce sentiment que j'ai cherché à exprimer dans cette scène.

Etablir une distance :

Prenons l'exemple du thème « de l'amour » : c'est sans doute le thème qui revient le plus souvent au cours du film, mais sous différentes formes. Au début (*seq. 4, 5'30*), c'est un amour impossible ; j'avais initialement confié la mélodie à la flûte, mais JFL a suggéré le violon, qui exprime davantage la tristesse, la mélancolie. En revanche, à la fin (*seq. 60, 1 :09'20*), l'amour est enfin possible, et cette fois c'est la flûte qui joue la mélodie, et apporte une couleur plus légère, plus optimiste que le violon. En fait ce thème, qui renvoie à la noblesse, à la grandeur d'âme des deux amoureux, représente l'amour dans tous ses états, il s'en dégage ce que j'appellerai une « douce gravité ». On observe-là que les couleurs instrumentales agissent aussi sur le sens de l'image.

On trouve un autre exemple de cette distance que la musique établit, par rapport à l'action, dans la scène du « tableau de la guerre » (*seq. 19, 25'*). Ici, JFL voulait de la "musique militaire pour rire", qui souligne l'absurdité de la guerre. C'est en cherchant à exprimer ce côté absurde que j'ai eu l'idée de composer une musique à caractère martial (avec cuivres, percussions...) mais sur un rythme de valse, ce qui lui donne un côté décalé. Plus loin la musique se transforme, et adopte cette fois un rythme de marche, plus conforme au stéréotype (*seq. 21 & 22, 26', mais presque imperceptible dans le film, du fait du mixage ; voir ci-dessous, « Ecrire pour le cinéma »*). Parfois aussi, c'est l'inverse qui se produit : la musique souligne fortement les sentiments, mais cette fois c'est l'image qui permet la distanciation. Par exemple dans la scène de l'exécution de Claire et Ramo : ici la musique (*une marche funèbre*) est poignante, c'est certainement le moment musical le plus désespéré, mais il contraste avec l'attitude des personnages, leur dignité face à l'injustice et la barbarie.

Le rôle de la musique dans la narration :

La musique joue aussi par moments dans le film un rôle plus « traditionnel » en participant à la narration. C'est le cas par exemple dans la séquence de Venise (*seq. 34, 42'20*). Il y a deux thèmes de farandoles, qui vont se superposer, se croiser comme les deux farandoles que l'on voit se croiser à l'image. C'est une scène de fête, de carnaval, mais c'est aussi le moment où on entrevoit le personnage de la mort pour la première fois, tapi dans l'ombre (*à 42'57*). JFL m'a demandé de suggérer dans la musique cette présence de « la mort qui rôde ». Je l'ai fait de deux façons : d'abord en introduisant les notes tenues *ff* jouées par les deux cors (*à 43'07*), qui souligne la

menace latente, puis en faisant appel à la petite clarinette en mib, de manière sarcastique, comme Berlioz dans la *Symphonie Fantastique* (*Dans le dernier mouvement « Songe d'une nuit de sabbat », le thème de « l'idée fixe » est joué déformé, ricanant, par la petite clarinette*). Avec la petite clarinette, la tarentelle devient malsaine, la mort s'invite à la fête...

On retrouvera également ce symbolisme musical un peu plus loin, dans la scène de «la nuit dans le musée» (*chap.9*).

Parfois aussi la musique précède l'action, elle anticipe : C'est ce qui se passe dans une des séquences de Venise, au moment où Ramo, après sa rencontre avec le peintre, découvre un tube de peinture et éprouve une sorte d'illumination : tout à coup il entrevoit La solution qui résoudra à la fois son problème (vivre librement son histoire d'amour avec Claire) et le problème collectif (effacer les différences entre les trois catégories de personnages, en terminant le travail du peintre) (à 44'20).

C'est une séquence-clé du film, et la musique nous aide à saisir la situation : ainsi, au moment où Ramo aperçoit le tube de peinture, on entend le thème de l'amour, ce qui nous fait comprendre, intuitivement, en quoi cette idée soudaine aura son importance dans le dénouement final.

Le rôle du silence :

L'action du film se déroule dans deux univers distincts, à travers lesquels les personnages circulent. Ces espaces (les tableaux, d'une part, l'atelier d'autre part) sont caractérisés par deux techniques d'animation différentes, qui donnent à chaque univers sa singularité. Le monde des tableaux est en 2 dimensions (2D), alors que l'extérieur (l'atelier du peintre) est en 3D, voire en prises de vues réelles, comme dans la séquence finale. Il en est de même sur le plan sonore, où les deux espaces sont différenciés par deux approches différentes : dans les tableaux la musique est souvent très présente, alors qu'à l'extérieur elle se fait rare. Cela correspond à une volonté de JFL qui souhaitait que, dans l'atelier, la musique révèle le silence. A l'inverse, les bruitages y sont privilégiés, comme si, à l'instar de l'image, les sons étaient traités « en 3D », avec davantage de « relief », de résonance. Or il s'avère, qu'en tant que musicien, la notion de silence m'est très chère, et que cette idée de mettre en valeur le silence par une économie de notes m'a semblé assez évidente. (*A ce propos, on lira avec profit la transcription de l'entretien réalisé par Benoît Basirico*) ;

L'exemple le plus significatif de la rupture visuelle et sonore entre ces deux mondes est le moment où Lola se perd dans la brume, sort du tableau et chute dans l'atelier du peintre (23'10). C'est un moment que j'aime particulièrement dans le film ...pourtant sans musique !

De même, à un autre moment, *la nuit dans le musée* (*chap.9*), les *pizz.* de contrebasse très espacés renforcent le silence de cette nuit mystérieuse...

Ecrire pour le cinéma :

A mon sens, la principale qualité du compositeur de musique de film doit être... l'humilité ! Il faut accepter que notre travail nous échappe, qu'il subisse diverses transformations. Pour ce qui est du *Tableau*, un moment frustrant pour moi a été la première fois où j'ai vu la version définitive du « tableau de la guerre »... Comme l'action se déroule la plupart du temps sous la tente, qu'il y a des dialogues, et que la musique renvoie aux combats qui font rage à l'extérieur, une grande partie de la musique est quasiment inaudible... (*voir plus haut le chapitre « Etablir une distance »*). Même si j'ai compris la cohérence narrative, je dois avouer que pour moi ce fut un choc ! Mais dans l'ensemble, avec JFL, nos conceptions étaient proches, ce qui a facilité le travail. Notre première rencontre a été déterminante ; à la fin de la journée il m'a dit : « je crois qu'on se comprend ». Pour lui la musique, en particulier dans un film d'animation, doit apporter « un supplément d'âme », contribuer à rendre les personnages vivants. Il a des idées précises sur la place et la nature de la musique dans son film, et sait les communiquer au compositeur.