

Dialogue :
Antoine Duhamel et Pierre Jansen

Dans le monde de la musique de cinéma. Pierre Jansen est célèbre pour sa collaboration privilégiée avec Claude Chabrol, et Antoine Duhamel pour son travail précieux avec Godard et Truffaut. L'un et l'autre, musiciens à part entière, se sont réunis en 1985, pour écrire la partition qui accompagne *Intolérance*, le monument de D. W. Griffith. Aujourd'hui, le film et sa musique reviennent à la lumière pour une projection exceptionnelle. Dialogue entre deux grands compositeurs français autour d'une méthode et d'une expérience...

Qui vous a contactés pour composer l'accompagnement musical d'Intolérance ?

Antoine Duhamel : Jacques Robert et Christian Beylaigue, les représentants de Raymond Rohauer en France, avaient présenté *Intolérance* à Cannes en 1983, dans une admirable version restaurée. Convaincus qu'il était nécessaire de faire plus qu'un simple accompagnement au piano, ils ont eu envie d'une musique écrite pour le film. Ils m'en ont parlé. Dès le début, je leur ai dit que ce serait une affaire gigantesque. J'ai pensé qu'il fallait s'y mettre à deux, étant donné le caractère du film. La collaboration avec Pierre me semblait évidente parce que nous sommes amis depuis plus de quinze ans. Nous avons un rapport de travail musical continu dans tout ce que nous faisons. Il y a beaucoup de parallèles dans nos vies et dans nos activités. C'était une occasion formidable pour nous deux de nous confronter à cet immense film avec ce que nous pensions de la musique de film, notre expérience commune dans ce domaine.

Aviez-vous déjà composé pour le cinéma muet ?

Pierre Jansen : Antoine a fait une musique pour *L'Homme du large* de Marcel L'Herbier. Quant à moi, j'ai eu l'occasion de travailler avec un jeune réalisateur, Jacques Richard, pour un film muet. mais je ne disposais pas des moyens que nous avons eu pour *Intolérance*. Il y avait un quatuor à cordes, et une guitare électrique que j'avais demandée pour illustrer des passages rock. La musique et le film fonctionnent très bien ensemble. Si le spectacle d'*Intolérance* est tellement au point sur les synchronismes, les démarrages, c'est dû à cette double expérience.

Quelles sont les différences d'écriture entre une musique de film muet et celle d'un film "classique" ?

A. D. : C'est assez facile : dans le film muet la musique est complètement seule. C'est une aventure redoutable, parce qu'il faut tenir le coup. La présence de l'orchestre est importante. J'aimerais voir un jour *Intolérance* projeté en salle avec la musique enregistrée sur une bande-son. Mais en même temps je crois que la vie de l'orchestre en face de nous est très importante.

Il y a donc cette solitude de la musique face à l'image, alors que dans n'importe quel film d'aujourd'hui, il y a les dialogues, les bruits, les ambiances, et en général une petite quantité de musique. Une heure et demie de film correspond en moyenne à vingt-cinq ou trente minutes de musique, rarement plus. Ici, la musique est omniprésente, les contrastes doivent se faire en permanence et se renouveler. Nous avons sûrement, Pierre et moi, fait des expériences qui nous préparaient à ce genre de situation.

La musique de film est une composition. Je crois que Pierre et quelques autres comprendront cela. Alors que, pour la plupart des gens, la musique de film est un accessoire que l'on pose dans un coin, nous avons toujours pensé qu'elle jouait un rôle important, sur la structure, sur l'explication des émotions. Le compositeur est un représentant de l'âme du public, il serait un public idéal. Il y a un jeu aléatoire de la musique dans le cinéma contemporain, parce qu'elle doit coexister avec les dialogues, la bande-son. Pour *Intolérance*, le risque est inverse parce que la musique est omniprésente, avec une ambition très difficile à tenir. Au vu de cette expérience je me rends compte qu'il est redoutable d'être à côté, en dessous ou trop loin du propos. Il faut éviter une musique trop délirante qui empêcherait le public de voir le film. Nous devons l'expliquer...

P. J. : J'aimerais revenir sur le fait qu'ici la musique est seule. Il y a l'image... et le son. Ici, le son c'est la musique. Et la présence de l'orchestre est très importante quant à la réaction du public. Elle est excellente, ce qui prouve que la musique fonctionne bien. Les spectateurs parlent du film comme d'un spectacle, ce qui me ravit. Ce sentiment est dû à la présence des musiciens, du chef d'orchestre, comme à l'opéra. Mais notre souci était d'abord que la musique colle parfaitement à l'image. Il faut pas qu'on ait l'impression que la musique court derrière l'image ou que l'image l'attend. Nous avons tout fait pour simplifier le travail du chef d'orchestre, qui est très difficile. Jacques Mercier a une virtuosité extraordinaire. Il est aidé par une bande rythmo qui lui indique les minutages. C'est ce qui donne cette impression de précision entre les images et la musique.

Comment avez-vous travaillé ensemble ?

A. D. : Chacun de nous avait une copie vidéo sur laquelle était reproduit un minutage précis, ce qui simplifiait merveilleusement le travail. Nous choisissons une séquence à illustrer et prenions des notes en arrêtant l'image, en revenant en arrière, comme on le ferait sur une table de montage. Ça nous permettait d'analyser très rigoureusement les durées. Si bien que nous avons maintenant une connaissance précise du film sous tous ces aspects.

Il est important de retracer les étapes. Il y a d'abord eu les premiers contacts avec Jacques Robert et Christian Beylaigue. C'était comme la production d'un film. Il fallait être sûr que ce travail soit réalisable. Les premières discussions ont abouti avec l'Orchestre de l'Île-de-France et Jacques Mercier, environ quatre mois plus tard. Nous savions que l'aventure serait viable. On s'est retrouvé ensuite dans la phase d'écriture. Pierre et moi avons d'abord passé huit jours ensemble pour analyser le film et ce que nous voulions faire. C'est là que les premières idées se sont présentées et que nous nous sommes mis à débrouiller le problème fondamental : comment nous allions collaborer. Il n'était pas question de se dire : "*Très bien, il y a quatre époques dans le film, tu en prends tant, j'en fait tant...*" au contraire...

P. J. : Cela aurait été une catastrophe ! Si l'un de nous avait fait *Babylone* et l'autre l'épisode moderne, et ainsi de suite, on courait au désastre. Notre souci constant était l'unité de la partition. Nous nous entendons bien, mais nous sommes différents. Et c'est sans doute parce que nous sommes différents que nous nous entendons bien. La collaboration a été passionnante. Pour maintenir ce souci d'unité, on a trouvé un certain nombre de thèmes. Certains étaient d'Antoine, d'autres étaient de moi. Chacun de nous les a traités à sa manière, en s'emparant ainsi du thème de l'autre. Nous nous les passions.

A. D. : C'est ce que les surréalistes appellent le cadavre exquis. Sauf que, dans le cadavre exquis, il y a ignorance volontaire dans l'enchaînement. Tout notre effort, au contraire,

consistait à respecter le travail de l'autre. par exemple, il y a une valse dans le film. On s'est d'abord demandé s'il était nécessaire d'illustrer cette scène de bal par une musique de danse. D'un commun accord, nous nous sommes dit qu'il en fallait tout de même une. Ensuite, l'un a proposé le thème de la valse. L'autre a proposé ce qu'on appelle dans notre jargon les "trios", c'est-à-dire les parties contrastantes de la valse. Et puis l'un des deux a mis tout ça en forme, et c'est encore l'autre qui a orchestré.

P. J. : Pour éclairer ce qu'a dit Antoine. Je vis détailler un peu plus les choses. On voit d'abord dans cette scène de la valse un plan général, puis un plan où Mme Jenkins se regarde dans le tiroir. Eh bien, d'un plan à l'autre, il y a changement de compositeur. Nous avons l'habitude de ne pas préciser qui a composé quoi parce que nous voulons brouiller les cartes. (*Rires*) Nous avons donc travaillé à deux sur cette valse. C'est le contraire d'un cadavre exquis, parce que nous savions très bien sur quel accord nous arrivions et sur lequel il fallait recommencer.

A. D. : Je n'en suis pas sûr parce que je ne suis pas suffisamment musicologue, mais je crois qu'une expérience de composition à deux comme la nôtre pour *Intolérance* est la première...

P. J. : C'est sans précédent. Il y a eu des expériences dans le Groupe des Six avec *L'Éventail de Jeanne*, où s'étaient impliqués Darius Milhaud, Honegger, Poulenc... Mais chacun écrivait son morceau. Nous n'avons pas voulu faire ça. D'abord parce que nous n'étions que deux. Il aurait fallu être quatre, mais cela aurait fait une belle salade... (*Rires*) Notre souci était vraiment cette unité de la partition. Et je crois que nous y sommes parvenus.

Pendant la projection, le chef d'orchestre, étant le seul à faire face à l'écran, doit être d'une précision absolue. Quel est son point de repère, l'écran ou la partition ?

A. D. : La partition, bien sûr. Disons que trois éléments le guident : la partition, avec les tempos et toutes les indications très précises du langage musical : au-dessus de la partition, le minutage très précis ; et, de plus, pour assurer le synchronisme avec l'écran, une bande rythmo, du type de celles utilisées pour le doublage, qui permet au chef d'orchestre de voir arriver les points de synchronisme. Elle défile de droite à gauche devant lui, et une barre lui indique le point de synchronisme. Il a quatre ou cinq secondes à chaque fois pour s'y préparer. C'est un problème : quand on voit un plan fixe, un carton, rien ne laisse prévoir son point d'arrêt, sauf si on a le détail objectif de sa durée minutée. Si un personnage sort d'une pièce et ferme la porte, on a un repère tangible pour le passage de plans. Mais la plupart du temps il n'y en a aucun. La seule référence est donc cet élément. Au mixage, quand le mixeur passe d'un dialogue à une ambiance ou une entrée de musique, il utilise ce qu'on appelle une cheville. Elle lui indique, comme un compte à rebours, des points précis de travail.

P. J. : Il est impossible de donner un signal précis, parce que, quand l'image arrive, il est déjà trop tard pour faire partir quatre-vingts Musiciens. Il faut donc tout prévoir. Grâce à cette bande rythmo, on peut avoir un spectacle au point. C'est là qu'est intervenue toute notre expérience. Il est vrai qu'autrefois, lorsque la musique accompagnait le cinéma muet, on était moins exigeant, n'ayant pas la culture cinématographique qu'on a aujourd'hui. Le public, habitué à la musique de film, est exigeant, et nous devons tenir compte de cette exigence pour le spectacle.

Dans quel registre avez-vous travaillé ? Comment vous situez-vous par rapport au dodécaphonisme et à la musique sérielle ?

A. D. : Il faut préciser que nous en sommes tous les deux sortis. Nous sommes des enfants de cette musique et nous y avons beaucoup travaillé. Dans le cas d'*Intolérance*, nous prenons une distance. D'abord parce qu'il s'agissait d'aider à l'intelligence de ce film. On nous avait dit que les spectateurs avaient toujours tendance à quitter la salle pendant les projections d'*Intolérance*.

Et puis nous tenions à une exigence musicale, qui se place peut-être sur un autre plan. Pierre et moi sommes en dehors des modes. Nous avons donc fait l'hypothèse d'une musique très éloignée de toute forme de simplisme, tout en s'appuyant sur des thèmes que les gens peuvent suivre et reconnaître, avec des rythmes clairs. Cette démarche nous

semblait nécessaire, sans pour autant prendre le parti de faire “époque”. Nous avons, à un moment, pensé utiliser des éléments de la partition écrite pour le film à sa sortie, mais c'était plus un travail d'arrangeur. Nous avons alors adopté le principe de composer cette musique comme on la pensait nécessaire aujourd'hui. Je sais que nous pourrions écrire demain une oeuvre d'avant-garde beaucoup plus obscure. Mais là, ça n'était pas le propos.

P. J. : J'aimerais un peu “dépolémiquer” les choses à ce sujet. Si on avait utilisé la partition originale, on aurait été loin du dodécaphonisme. Ici, on en est loin parce qu'il ne s'agissait pas d'avoir, comme on le dit maintenant - j'exècre cette expression -, *une prise de conscience de la modernité*. Il s'agissait de faire la musique d'*Intolérance*. Et le film date, bien entendu, il est de son époque. Idéalement et sans doute inconsciemment, on a cherché à faire la musique qu'on aurait peut-être écrite à l'époque d'*Intolérance* si le cinéma et la musique avaient été sur le même plan. Cela ne veut pas dire pour autant qu'on 'a fait. Il y a beaucoup d'agrégations qu'on aurait certainement pas utilisées à l'époque... même si le film était contemporain du *Sacre du printemps*. Je crois que cette musique est une solution pour servir le film et non pour faire montre d'une recherche musicale que l'on peut très bien faire ailleurs, mais qui n'a rien à voir avec ce que nous tentons ici. Nous voulions toucher les gens le plus possible sans pour autant faire de concessions. Voilà notre propos...

A. D. : Tout un courant de la musique de film n'est pas négligeable : même sans évoquer le monument qu'est l'*Alexandre Nevski* de Prokofiev, il y a les partitions d'Honegger, par exemple. Il y a aussi des choses passionnantes dans la musique de film américaine. Je donne toujours un coup de chapeau à Bernard Hermann et à quelques autres. C'est une tradition. Aujourd'hui, si on veut écrire une symphonie, on est tenté de regarder une autre tradition qui suit Brahms et s'enchaîne avec Malher, Chostakovitch et Sibelius. Je pense que la musique ne peut pas s'enfermer dans l'unidimensionalité. C'est fondamental, ça gouverne ma vie de compositeur. Nous étions, vraiment à tout point de vue, entraînés à écrire ce genre de musique pour cette partition d'*Intolérance*.

P. J. : On ne s'est pas posé beaucoup de questions stylistiques. Un peu au début, mais c'est venu tout seul ans la mesure où notre souci d'unité était très grand. On a donc cherché des thèmes. A partir du moment où vous les trouvez, vous écrivez de la musique thématique. Une conscience de cette musique doit apparaître, et être là d'un bout à l'autre. Écrivant des thèmes, vous en devenez tributaire. Ils vous guident, et vous pouvez les harmoniser de différentes manières. J'ai harmoniser des thèmes proposés par Antoine comme il ne l'aurait probablement pas fait, et *vice versa*. Mais nous avons une thématique et celle-ci a été un guide. Et c'est grâce à cela que ce travail est, je crois, réussi.

Aimeriez-vous tenter à nouveau cette expérience ?

A. D. : Cette forme me passionne. A vingt ans, j'étais passionné par le cinéma muet à cause de son extraordinaire audace, et j'ai rêvé de mettre des musiques sur les films muets. Pierre et moi l'avons fait. Cette expérience vaut la peine, mais il ne faut pas faire ça sans arrêt. C'est un genre intéressant, mais j'ai trop souffert de voir des films muets accompagnés de musiques du même genre qui finissent par leur nuire...

P. J. : On peut espérer aussi, en contrepoint à ce que vient de dire Antoine, que la musique, dans les films d'aujourd'hui, puisse prendre une importance qu'elle n'a pas toujours. Elle peut avoir un rôle plus fondamental. De même, il peut y avoir des films sans une seule note de musique. La musique peut trouver dans le cinéma d'aujourd'hui une autre place, qu'elle ne serve pas uniquement à souligner pendant une minute ce que la caméra n'a pas su dire. D'ailleurs, dans ce cas de figure, la musique ne parvient pas à l'exprimer non plus...
(Rires)

Propos recueillis par Nicolas Saada
CAHIER DU CINEMA (N° Spécial) [p. 76-78]
MUSIQUES AU CINEMA



Antoine Duhamel, Compositeur de la musique

Né le 30 juillet 1925 à Valmondois (Val-d'Oise, France), Antoine Duhamel est le fils de l'écrivain Georges Duhamel et de l'actrice Blanche Albane.

Antoine Duhamel suit les cours de Jacques de la Presle, de Norbert Dufourcq et d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris et prend des cours privés auprès de René Leibowitz. Il accompagne Pierre Schaeffer dans les expériences de musique concrète du Club d'essai de la Radio.

Après avoir écrit la musique de nombreux courts-métrages dont deux d'Alexandre Astruc (*Le puits et le pendule*, 1963 ; *Évariste Galois*, 1964), il travaille pour la première fois sur la bande originale d'un long métrage : *Le grain de sable* (1964) de Pierre Kast. Il retrouve Astruc en 1965 pour *La longue marche*. Duhamel rencontre la même année Jean-Luc Godard et travaille sur la partition musicale de *Pierrot le fou*. La musique est écrite pour la première fois au contact des images, sans contrainte de minutage, et non après le montage. Artiste éclectique, il devient un compositeur sollicité tant par le cinéma que par la télévision. En 1970 il signe une partition pour piano solo utilisée dans *M comme Mathieu* (1970) de Jean-François Adam. Il travaille également pour François Truffaut (*Baisers volés*, 1968 ; *La sirène du Mississippi*, 1968 ; *Domicile conjugal*, 1970), pour Bertrand Tavernier (*La mort en direct*, 1979 ; *Daddy nostalgie*, 1989 ; *Laissez-passer*, 2002), pour Patrice Leconte (*Ridicule*, 1995) ; pour les frères Trueba, David (*La Buena vida*, 1996) ; et Fernando (*La Niña de tus ojos*, 1998, *El Embrujo de Shanghai*, 2001) ; pour Jean-Daniel Pollet (*Ceux d'en face*, 2000).

De 1954 à 1958, Antoine Duhamel est le directeur artistique de la maison de disques Les Discophiles français. Il compose la musique de films

publicitaires, de dessins animés et de courts-métrages. En 1965, il signe la musique des feuilletons télévisés *Belphégor* et *Le Chevalier de Maison Rouge* de Claude Barma. Il monte la même année une comédie-ballet, *Gala de cirque* pour le Théâtre de Strasbourg. Il est à l'origine de nombreux concertos pour alto, violon, vibraphone et contrebasse. En 1985, il crée au Théâtre des Amandiers avec Pierre Jansen la *Suite Symphonique pour Intolérance*, accompagnant le célèbre film de David Ward Griffith.

- Meilleure musique, 2002 au(x) Berlinale. Internationale Filmfestspiele (Berlin) pour le film : *Laissez-passer*

Bibliographie

Ouvrages

- B.O.F. : musiques et compositeurs du cinéma français / Vincent Perrot ; préf. de Boris Bergman. - Paris : Dreamland, 2002
- Conversations avec Antoine Duhamel / Stéphane Lerouge. - Paris : Editions Textuel, 2007
- Visite a Antoine Duhamel / Maurice Cury. - Paris : Caractères, 2005

Périodiques

- Cahiers du cinéma (Les), n° 549, septembre 2000. Thierry Jousse, "Antoine Duhamel, "compositeur tout court"
- Cahiers du cinéma (Les), n° hors série, 1995 : Musiques au cinéma. Nicolas Saada, "Dialogue : Antoine Duhamel et Pierre Jansen "
- Cahiers du cinéma (Les), supplément n° 437, novembre 1990 : Spécial Godard, 30 ans depuis. art. tiré du dossier : Godard et le travail . Thierry Jousse, "Entretien avec Antoine Duhamel"
- Cinéma 85, n° 331, novembre-décembre 1985. Pierre Jansen ; Antoine Duhamel, "La "suite symphonique pour intolérance"
- CinémAction, n° 62, janvier 1992
- Cinématographe, n° 48, juin 1979. Philippe Carcassonne, "Musique et film: entretien avec Antoine Duhamel"
- Image et Son, n° 215, mars 1968
- Positif, n° 451, septembre 1998. Stéphane Lerouge, "Antoine Duhamel"
- Synopsis, n° 10, octobre 2000

Internet

- [Antoine Duhamel \(bio, portrait, discographie, extrait sonore\)](#)
- [D'abord un compositeur par Stéphane Lerouge](#)
- [Antoine Duhamel, entretien réalisé à Paris le 3 novembre 2005 par Benoit Basirico](#)
- [Compte-rendu de Conversations avec Antoine Duhamel, recueil de conversations mené par Stéphane Lerouge, sur le site de la Bibliothèque du Film](#)
- [Antoine Duhamel sur Cinésources](#)

Rencontres avec le muet
Conversations avec Antoine Duhamel



Les années 1980-1986 marquent une parenthèse, géographique et professionnelle, avec un retour à la pédagogie.

C'est un domaine qui m'a aussi toujours intéressé. Et que j'ai approfondi en faisant chanter des comédiens qui n'avaient aucune formation musicale, notamment dans les *Mi-figue, mi-raisin*. J'essayais de les sensibiliser à une idée essentielle de l'interprétation : la coordination. Être conscient des autres, si vous voulez. Et en 1980, alors que j'avais créé deux opéras à Lyon, la municipalité de Villeurbanne, en périphérie lyonnaise, m'a proposé de créer une école de musique pilote. Cette école, je l'ai voulue démocratique, ouverte à toutes les expressions, en insistant sur la pédagogie de groupe. Je voulais que les enfants se voient et s'entendent jouer les uns les autres. Belle expérience. J'ai vécu loin de Paris pendant six ans, en coupant partiellement les liens avec le cinéma. Mes deux seules musiques de films de l'époque, je les ai écrites sans rencontrer les metteurs en scène : ils étaient morts depuis des années. C'étaient des films muets.

Pour vous, était-ce une manière tardive de réaliser un idéal de jeunesse, mettre en musique le cinéma muet ?

Effectivement, j'ai eu le sentiment d'être rattrapé par mes années de Cinémathèque, à la Libération. C'est Daniel Lemonnier du Festival de cinéma de Saint-Étienne qui, en 1982, m'a proposé de mettre en musique un film muet de mon choix. On a organisé plusieurs projections aux Archives du film de Bois-d'Arcy. La sélection s'est faite par élimination : j'ai d'abord choisi un film français des années vingt. Assez vite, après plusieurs visionnages, *L'Homme du large* s'est imposé. J'étais fasciné par la beauté des décors naturels, la Bretagne sauvage et mystérieuse, par la mise en scène de Marcel L'Herbier, par le jeu daté mais sincère des comédiens, dont le jeune Charles Boyer et Roger Karl, partenaire de ma mère au théâtre. Une émotion personnelle supplémentaire : j'avais sans cesse l'impression qu'elle allait apparaître à l'image.

Et le jeune Claude Autant-Lara comme assistant metteur en scène !

Il avait dix-neuf ans à l'époque. Depuis vingt-cinq ans, je cherche à identifier

les différents sites où L'Herbier a tourné. Et j'avais croisé Autant-Lara vers 1983, à l'une des premières réceptions de l'Institut Lumière, à Lyon. Quinze ans après *Le Franciscain de Bourges...* Je lui ai parlé de mon travail sur *L'Homme du large*, je l'ai interrogé sur les lieux de tournage. Soixante-trois ans plus tard, le temps avait tout effacé. Il était, je pense, le dernier survivant du film.

Assez curieusement, le statut de L'Herbier est assez proche du vôtre : c'est un cinéaste issu de l'avant-garde dont *L'Homme du large* est l'un des premiers films narratifs.

C'est exact. Le film est un mélodrame breton inspiré de Balzac, surtout remarquable plastiquement : Les raccords, les enchaînements de plans s'effectuent par jeux de fondus, de caches, de surimpressions... J'ignore si cette histoire d'un père trahi par son fils passionnait L'Herbier, mais, en tout cas, il l'a traitée avec une invention formelle qui transcende le sujet. Autre point capital, il affirmait avoir conçu son film comme une symphonie. Ça m'a aiguillé vers l'écriture d'un essai symphonique en plusieurs mouvements, entrecoupés de récitatifs, d'interludes d'une forme très lâche, sans tempo, à la limite du bruitage, comme un temps qui passe. Cette partition a été interprétée en direct sur les images par l'Orchestre national de Lyon à Saint-Étienne, début 1983 mais sans déboucher sur un enregistrement. Lequel n'a eu lieu qu'en 2001 grâce à Jacques Poitrat d'Arte qui souhaitait réactiver l'exploitation de *L'Homme du large*, en accord avec Gaumont. D'autant qu'une copie teintée avait été restaurée par les Archives du Film. Je me suis enfermé pendant une semaine dans un studio de Kichinev pour enregistrer la partition au plus près de l'image, avec l'orchestre Sinfonia Moldova, sous la direction de Leonardo Gasparini.

Vous avez déclaré en interview : « J'adore écrire pour des films muets : je n'ai plus de metteur en scène sur le dos. » Êtes-vous sérieux ou est-ce de la provocation ?

Disons que c'est une provocation sérieuse. Face à un film muet, la responsabilité du compositeur est démultipliée. Il n'a plus à rendre compte au cinéaste, à se battre avec des bruitages ou un texte en voix off, fût-il de Philippe Sollers. En fonction de l'orientation de son écriture, le sens même de l'œuvre sera différent. À la limite, c'est autant un travail de composition que de remise en scène. Comme dans l'opéra : la mise en musique du livret est déjà une mise en scène, avant même la mise en scène physique. *L'Homme du large* avec ma musique, c'est à la fois le film de L'Herbier et ma vision sur le film de L'Herbier.

Vous qui revendiquez la notion de confrontation, vous n'êtes pas trop frustré par l'absence de vis-à-vis ?

J'ai trouvé la solution. En 1984, quand on m'a contacté pour *Intolérance* de Griffith, j'ai fait la proposition suivante : l'impossible dialogue avec le metteur en scène, substituer un autre dialogue, en l'occurrence avec un compositeur, mon complice Pierre Jansen. Ce qui a débouché sur une partition à deux compositeurs et quatre mains, conçue comme un ping-pong musical. On n'a pas arrêté de confronter nos conceptions, nos points de vue. Par exemple, les cinq premières minutes du film fonctionnent à la manière d'un cadavre exquis : une idée de Jansen s'enchaîne à une idée de Duhamel, elle-même

juxtaposée à une nouvelle idée de Jansen, etc. Nous nous sommes si bien partagé le travail que personne n'a pu réellement déceler ce qui appartenait à Pierre ou à moi. C'était un voyage permanent dans l'écriture de l'autre.

Votre confrère Bruno Coulais assimile la composition pour le muet à une démarche purement nécrophage...

Je ne suis pas d'accord avec Bruno, même si certaines expériences lui donnent raison. Ces dernières années, j'ai vu des classiques des années dix ou vingt mis en musique par des compositeurs d'aujourd'hui. Plusieurs projections m'ont ulcéré. Le compositeur affichait frontalement son mépris du film, il poursuivait un seul objectif, que l'on écoute sa musique. C'est une approche égoïste et stérile. La liberté du compositeur ne doit pas piétiner l'identité du film, son esthétique, son intention. Bien sûr, c'est une relecture, mais elle doit demeurer respectueuse. Sur tout film, a fortiori muet, une mauvaise musique peut entièrement altérer le sens de l'image. Tout en étant conscients de notre statut de créateurs, Pierre Jansen et moi avons cherché à enrichir *Intolérance* d'un regard moderne, original, mais sans jamais contredire le propos et l'ambition de Griffith.

Par exemple, comment avez-vous traité la séquence finale ?

Cet épilogue est bâti sur des images allégoriques de bonheur, de liberté. Un monde paradisiaque dont Griffith rêvait en 1916. Or, soixante ans et une guerre mondiale plus tard, Jansen et moi pensions que l'intolérance n'avait malheureusement pas régressé. Et rien ne s'arrange au début du XXI^e siècle. Donc, nous avons traité ce final de façon grave et tragique, avec un grand lamento qui a choqué Rauher, le responsable américain de la restauration. En bon républicain, il attendait sûrement une marche hollywoodienne triomphaliste, ce que je déteste. C'est la preuve évidente du caractère décisif de la musique dans la signification d'une œuvre... Le problème se repose actuellement, car Pierre et moi sommes à nouveau plongés dans *Intolérance* : une nouvelle copie a été mise au point, avec des minutages différents, certaines séquences plus longues, d'autres plus courtes. Il faut revoir mesure par mesure la partition de 1985, la raccourcir, la compléter surtout, ajouter des béquilles aussi invisibles que possible. Le défi consiste à donner l'impression que la musique a été d'emblée pensée et écrite telle quelle. Réaménagée, cette nouvelle *Intolérance* sera enregistrée en 2007 par l'Orchestre d'Île-de-France, ce qui me réjouit particulièrement : avec *L'Homme du large*, cette partition figure au cœur de mon expérience avec le cinéma.

***Conversations avec Antoine Duhamel / 12 – Rencontres avec le muet* [p. 109-114]**

Stéphane Lerouge © Les éditions Textuel, 2007

Pierre Jansen

Né en 1930 à Roubaix (France).



Pierre Jansen a composé de la musique de film dans les années 60 avec des cinéastes tels que Claude Chabrol, Claude Goretta, Francis Girod ou Pierre Schoenderffer, à la télévision avec Serge Moati, Josée Dayan, et a co-composé pour le cinéma muet une suite pour **Intolérance** avec Antoine Duhamel. Il a enseigné l'orchestration à l'Ecole Normale Supérieure de Musique.

Pierre Jansen est né le 28 février 1930 à Roubaix au sein d'une famille bourgeoise. Il apprend le piano et l'harmonie au Conservatoire de Roubaix avec Alfred Desenclos. À la libération, il se passionne pour la littérature, la poésie et la peinture de Picasso, puis c'est la découverte du **Sacre du Printemps** de Stravinski à la radio qui va décider de sa vocation pour la composition musicale.

Il entre ensuite au *Conservatoire Royal de Musique* de Bruxelles pour approfondir son apprentissage du piano et étudie l'écriture (contrepoint, fugue, orchestration) avec le compositeur André Souris qui lui explique également les rudiments des techniques propres à la musique filmique.

Comme beaucoup de compositeurs de cette époque, il milite pour la musique d'avant-garde. Durant l'été 1952, il suit les prestigieux cours d'analyse d'Olivier Messiaen aux *Ferienkurse für neue Musik* à Darmstadt (Allemagne) et y découvre également les esthétiques musicales de Berio, Boulez, Ligeti et Pousseur. En 1958, il crée une **Suite concertante pour piano et dix-huit instruments**, interprétée d'abord à Darmstadt par Bruno Maderna puis à Paris sous la direction d'Ernest Bour avec Claude Helffer en soliste, dans le cadre des concerts du Domaine Musical (célèbre institution de Pierre Boulez uniquement dédiée à la musique expérimentale). En 1959, il travaille brièvement pour le CNRS.

Désireux de collaborer avec un compositeur au langage plus abstrait que ses musiciens d'alors (comme le talentueux mélodiste Paul Misraki), le cinéaste Claude Chabrol rencontre le jeune Pierre Jansen pour travailler sur son film **Les Bonnes femmes** en 1960 (les musiques de "source" du film étant réservées à Misraki). Chabrol fait découvrir à Pierre Jansen, encore tout imbibé des sévères doctrines enseignées avec vigueur à

Darmstadt, le charme et la richesse d'un Benjamin Britten ou d'un Dmitri Chostakovitch, musiciens honnis par l'avant-garde d'alors, désireuse surtout d'en découdre avec l'émotion et le lyrisme beaucoup trop liés (selon eux) à la musique d'avant-guerre et à la période précédant le nazisme. Chabrol ne va pas se contenter de lancer la carrière filmique de Jansen mais va aussi élaborer toute la majeure partie de sa propre filmographie en sa compagnie (des **Bonnes femmes** jusqu'au **Cheval d'orgueil**).

La partition pour quatuor de **L'Oeil du malin** (1962) incarne bien le style abstrait et détaché de Pierre Jansen, fluctuant et sans thème vraiment défini. Souvent chambriste, la musique très homogène de Jansen n'accompagne jamais servilement les images, ni même les émotions des protagonistes (comme les musiques d'un Jaubert ou d'un Delerue) mais se contente d'un très habile contrepoint parfois atonal renforçant la complexité labyrinthique des meilleurs thrillers psychologiques de Claude Chabrol. Il peut lui arriver néanmoins d'avoir à composer des pastiches ou même d'être amené à faire quelques clins d'oeils humoristiques comme son travail pour l'inquiétant **Landru** (1963) où il compose des valse de style Belle époque. Signalons aussi **Docteur Popaul** (1972) où il parodie Ennio Morricone (tentative maladroite de l'aveu même du compositeur).

Outre sa très longue collaboration avec Chabrol, il lui arrive de travailler plus sporadiquement avec d'autres cinéastes comme Pierre Schoenderffer pour qui il compose **La 317e section** en 1965 - belle fresque guerrière avec chœurs et orchestre, plein de tension et de nervosité, ou encore l'atypique **Objectif 500 millions** (1966), sombre polar joué par un inquiétant Bruno Cremer, colossal dans ce rôle d'ancien officier des commandos d'Algérie, impliqué dans un hold-up aérien qui tourne mal.

Il retrouve Chabrol avec l'excellente musique du pourtant médiocre **Marie-Chantal contre le docteur Kha** (1965) et celle de **La Ligne de démarcation** (1966), puis surtout **Le Scandale** (1967) - obscur polar dont l'intrigue se déroule dans le milieu vinicole. **Le Scandale** bénéficie d'une musique symphonique extrêmement dissonante et tourmentée, parfois très similaire aux travaux sériels de Berio ou Boulez. C'est un style un peu plus lyrique qu'il adopte dans l'étrange **Les Biches** (1968), film qui marque le début une période riche d'inspiration pour Chabrol. Pierre Jansen retrouve une forme plus épurée dans **La Femme infidèle** (1969) composé pour trio (piano, violon et violoncelle).

Que la bête meure (1969) et **Le Boucher** (1970) sont parmi les plus grandes réussites du couple Jansen-Chabrol, lequel trouve chez Jean Yanne un acteur de tout premier plan en chauffard sans scrupules pour le premier et en campagnard névrosé dans le second. Alors que la musique de **Que la bête meure** reste relativement discrète, elle prend une dimension proprement fantastique dans **Le Boucher**. Utilisant un instrumentarium extrêmement osé (guitares et basses électriques, clavecin électrifié, orgue, vibraphone et cloches tubulaires), Jansen se sert de tiers de ton et d'un langage atonal rappelant les travaux de Maurice Ohana (grand compositeur français ayant lui aussi oeuvré pour le

cinéma, notamment dans le court-métrage **Les dents du singe** dont la musique est assez proche de celle du **Boucher**). L'impact d'une telle musique dans le générique du film (des peintures rupestres décorant une grotte) symbolise bien les audaces musicales sans limites de cette fin des années 60 (rappelons aussi la stupéfiante partition atonale de **La planète des singes** de Jerry Goldsmith ainsi que l'étonnante musique très percussive de **La religieuse** de Jean-Claude Eloy - autre rare incursion d'un compositeur issu du Domaine Musical dans la musique de film).

Juste avant la nuit (1971), autre grand film de cette époque, réutilise des brides du célèbre ballet **L'oiseau de feu** de Stravinski pour dépeindre le climat pesant du film (où Chabrol retrouve les principaux acteurs de **La Femme infidèle**). Dans l'ambitieux **La Décade prodigieuse** (1971) - coûteuse production avec Orson Welles, Pierre Jansen va jusqu'à composer une stupéfiante **Symphonie concertante pour orgue, piano et orchestre**, mêlant avec maestria la richesse formelle du dodécaphonisme avec des phrasés plus lyriques. Lyrisme qui se fera plus présent encore dans **Les Noces rouges** (1973) - polar bourgeois et satirique contant l'histoire d'amour adultère entre la femme d'un notable (Stéphane Audran) et son amant (Michel Piccoli). **Les Innocents aux mains sales** (1975) est un autre chef d'oeuvre de Jansen, où il peut encore peaufiner son écriture orchestrale toujours aussi originale (l'entêtante trompette solo et les col legno obsessionnels des cordes).

Le milieu des années 70 constitue un seuil pour Jansen, la musique sérielle d'alors connaît une grave crise qui la coupera définitivement du grand public, des compositeurs américains comme Steve Reich ou Philip Glass prennent le contre-courant des rudesses atonales de Boulez, en redécouvrant la magie des musiques africaines ou orientales basées souvent sur de simples pulsations rythmiques. De la même façon, certains compositeurs comme Penderecki ou Ligeti ré-approvoisent progressivement certains aspects de la musique consonante. Jansen compose une **Sonate en si bémol mineur pour piano** en 1975, qui marque un premier pas vers un langage plus consonant.

Dés lors, Pierre Jansen va quelque peu élargir son horizon cinématographique et se mettre à travailler pour d'autres cinéastes comme Serge Moati (qui deviendra le célèbre présentateur et réalisateur télévisuel que l'on connaît), Claude Goretta, Francis Girod, Josée Dayan ou Michel Mitrani. **Nuit d'or** (1976) pour un étrange film totalement oublié de Serge Moati, lui donne l'occasion d'écrire un score complexe et baroque pour chœurs et orchestre, au langage encore très abstrait. Le lyrisme se fait par contre entendre dans **Alice ou la dernière fugue** (1977) - superbe film fantastique méconnu de Chabrol, ou encore dans **La Dentellière** (1977) de Claude Goretta où il utilise un émouvant thème impressionniste plein de pudeur et de retenue. En 1978, il use d'orchestrations plus riches et sophistiquées dans **L'État sauvage**, satire africaine de Francis Girod ou dans **Le grand frère** du même réalisateur (avec l'adjonction de guitares électriques). Il incorpore des réminiscences jazzy et un thème en forme de tango lent dans l'excellent **Violette**

Nozière, un de ses derniers grands films avec Claude Chabrol. L'académique **Le Cheval d'orgueil** mettra un terme à sa collaboration avec le metteur en scène en 1980, qui ne travaillera désormais plus qu'avec son fils Mathieu Chabrol.

À l'exception notable d'une somptueuse collaboration en 1985 avec le compositeur Antoine Duhamel pour la musique symphonique posthume d'**Intolérance** : film muet de Griffith datant de 1916 (interprété par l'Orchestre National d'Ile-de-France sous la direction de Jacques Mercier), sa production pour le cinéma se raréfiera de plus en plus. Hormis quelques travaux pour la télévision comme **La Croisade des enfants** (1988) ou **L'Enfant en héritage** (1995), Pierre Jansen préférera se consacrer tout entier à l'écriture de pièces savantes, comme notamment des pièces pour piano, orgue, quatuors à cordes ou quintette... citons aussi "**Quatre Temps**", cantate pour mezzo-soprano, piano et récitant. Pierre Jansen a donné également quelques cours d'orchestration à l'*École Normale de musique* et au *Conservatoire National Supérieur de Musique* de Paris.

Christian Texier © 2005-2006 Cinezik.org
www.cinezik.org/compositeurs/index.php?compo=jansen