

ET APRÈS

ALEXANDRE DESPLAT
COMPOSITEUR DE LA MUSIQUE ORIGINALE

Comment Gilles vous a-t-il présenté le projet ? Que vous a-t-il demandé en termes de composition ?

Nous discutons de ce projet depuis déjà trois ans. Il me parle de l'immatérialité, de la lumière et de ses jeux, de la blancheur, la transparence, des reflets. Il ne voulait à aucun prix une musique de film de genre ou une musique paranormale qui fait peur. Il voulait se décaler de tout cela. Avec un code plus poétique, plus abstrait.

Pour le cinéma de Gilles, il faut de longues plages musicales, des bouffées qui apparaissent et disparaissent, des fulgurances ou des accélérations et garder cette espèce de rivière souterraine qui avance. Nous essayons aussi tout simplement de jouer, de nous amuser, de prendre plaisir à jouer avec l'image avec des allers-retours musique-image, image-musique. Pour respecter le cahier des charges, il fallait tenir sur la longueur, toujours dégager la poésie et le mystère des séquences, le drame, le souvenir de l'enfance, le chagrin et la perte. Le mouvement rythmique fait croire à une musique d'action alors qu'on joue surtout avec toutes ces émotions.

Avez-vous commencé à composer avant d'avoir vu les images ?

J'ai attendu de voir les images pour composer. Connaissant le travail de Gilles, je me doutais qu'elles seraient trop fortes pour ne pas m'influencer. J'écris la musique pour le film parce que l'image me séduit et m'inspire. J'ai besoin de m'appuyer sur un concept visuel. C'est pourquoi il m'est difficile d'imaginer composer pour le concert.

Quelle a été la réaction de Gilles quand vous lui avez présenté votre musique ?

Je lui ai proposé plusieurs mélodies, plusieurs thèmes, plusieurs ambiances pour accrocher l'image. Elles pouvaient parfois être trop colorées ou pas assez, et nous avons choisi ensemble. Ce test est parfois fatal car, en présence du metteur en scène, des évidences s'imposent. Son énergie et son rapport à l'image se projettent sur ce que j'ai écrit. Après, je peaufine, je cherche d'autres pistes qui deviennent rapidement évidentes. Je travaille avec la même proximité avec tous les metteurs en scène. Nous sommes très impliqués, côte à côte, et collés à l'image.

Sur ce film, tous les acteurs ont une voix particulière. Est-ce que cela vous a nourri ?

C'est très important. De la même manière que je peux fermer les yeux en vous parlant, je peux les fermer en travaillant pour réécouter la musique que je suis en train de composer, voir si elle marche avec la bande-son - les bruitages, les voix. La voix de John Malkovich n'est pas celle de George Clooney. Si j'enchaîne derrière un monologue de George Clooney, je n'utiliserai pas les mêmes sonorités que derrière un monologue de Romain Duris. J'ai envie d'un mélange, au sens le plus noble du terme - comme on mélange des fragrances pour un parfum -, d'une vraie palette sonore et que la voix puisse se fondre à la voix de l'instrument, ou à la section instrumentale utilisée.

Avez-vous particulièrement aimé mettre en musique certaines séquences ?

J'ai beaucoup aimé mettre en musique toutes les séquences de la fin qui s'imbriquent. Également le flash-back sur le paradis perdu, très beau à imaginer. La nécessité de trouver un univers poétique qui ne soit ni illustratif ni pléonastique, m'a beaucoup inspiré. J'ai mis relativement peu de temps à écrire cette musique. Lorsqu'on s'entend bien avec un metteur en scène, il y a un échange, une générosité qui permettent d'aller vite. Un metteur en scène obtient le maximum de ses acteurs et de ses autres collaborateurs en s'impliquant avec cœur. Dans cette situation, je trouve assez vite.