

Musique à l'image

Alexandre Lessertisseur

En bonne intelligence

L'occasion de nous exprimer cette rentrée nous a été donnée par le Groupe 25 Images au sein de leur Lettre de septembre. L'UCMF est un terrain d'échanges et de partage pour notre métier de compositeur de musique à l'image. Nous avons donc souhaité donner la parole à l'un de ses compositeurs, Alexandre Lessertisseur.

En juin dernier, AIVA, une intelligence artificielle, a été officiellement enregistrée comme compositrice à la Sacem et spécifiquement « éduquée » pour créer de la musique de film et en faire commerce. Ce singe savant gavé de Mozart, Beethoven et autres partitions classiques toutes dans le domaine public, n'a par conséquent jamais vraiment étudié la musique de film, toujours sous copyright. Présentée ainsi comme le summum de la modernité, elle a dans sa conception un siècle de retard. Mais pire que tout, elle n'a jamais étudié ni l'image, ni l'impact émotionnel de la musique sur cette dernière !

Est-ce que la musique de film, comme semblent le penser ses géniteurs, se résume uniquement à plaquer n'importe où, sur n'importe quelle scène, un plagiat de musique classique, en espérant qu'après deux ou trois essais aléatoires on arrive à un résultat vaguement satisfaisant ? Est-ce que la « musique à l'image » est autre chose que de la musique sur l'image, ou sous l'image, comme en témoigne le terme anglo-saxon « underscore », désignant la musique de film mixée sous une scène de dialogue et par extension la musique de film tout court ? Qu'est-ce qu'apporte la musique de film (et non dans un film), par définition extra diégétique ? Le cinéma est l'art de faire du vrai avec du faux et la musique est l'un des éléments les plus artificiels dans cet art (de même que la présence de la caméra). Un film peut fonctionner sans musique. Pourtant il n'y a qu'à regarder dans la rue ou les transports en commun dernièrement : nombreux sont ceux qui « augmentent » leur réalité en écoutant de la musique. Qu'apporte donc principalement la musique à l'image ?

L'objet d'un film est de nous raconter des histoires pour provoquer des émotions. Or la musique est un formidable vecteur d'émotions. Elle ne s'adresse pas à l'intellect mais directement à l'affect. Le style musical est aussi important que la composition elle-même. Elle teinte l'image, lui imprégnant son style, ses connotations et son paradigme, son identité sonore, qu'elle soit orchestrale et épique comme dans *La guerre des étoiles*, électronique comme dans *Social Network*, ou délibérément rétro comme dans *The Artist* pour ne citer que ces partitions oscarisées. Elle caractérise comme on caractérise un personnage. Elle donne un point de vue : elle peut exprimer les sentiments, les interrogations ou les tourments intérieurs d'un personnage tout au long d'un « champs/contre-champs ». Elle peut renforcer (certains diront paraphraser) des éléments objectifs d'une scène comme la tension ou le romantisme mais aussi y ajouter une nuance supplémentaire ou différente. C'est à ce titre un outil de postproduction qui peut modifier une scène ou le jeu d'un acteur après tournage. Comme l'effet Koulechov pour



le montage, qui donne un sens différent au spectateur en juxtaposant un plan neutre d'un acteur suivi d'un autre plan lui permettant de percevoir tour à tour la faim, la tristesse ou la tendresse, la musique peut grandement influencer le sens d'une scène. Elle peut aussi laisser une plage de réflexion au spectateur en le faisant patienter entre deux scènes ou prolonger un sentiment d'une scène à l'autre, opérant une sorte de fondu ou d'ellipse et ce indépendamment du montage. Elle peut être discrète comme une nappe (ou un « drone ») de tension à peine perceptible, à la limite du subliminal ou au contraire être mémorable et thématique, occultant les sons directs.

Devant tant de possibilités de changer la teneur d'une scène, voire d'un film en entier, il est logique que cet aspect inquiète les réalisateurs : comment, après avoir travaillé des mois sur une œuvre, maîtriser cet aspect pour ne pas voir sa vision transformée, voire trahie, voire bêtement gâchée. De plus, cette étape s'inscrit en fin de tournage, avec son lot de fatigues et de tensions accumulées et en fin de budget aussi. La solution la plus simple paraît alors de ne pas mettre de musique ou le moins possible ou encore d'aller chercher ce que l'on connaît déjà et qui rassure. Je parle du réalisateur, qui est l'interlocuteur principal du compositeur, mais les avis de la production et du diffuseur sont tout aussi importants surtout aux Etats-Unis et particulièrement dans les séries – sans oublier celui du monteur. Alors comment rassurer ces interlocuteurs et gagner leur confiance tout en servant au mieux l'œuvre ? Je n'ai pas de solution absolue, quand bien même il en existerait une, mais mon expérience m'a permis d'établir quelques principes. Un travail de compositeur bien fait doit, au contraire, renforcer la vision du réalisateur et le style désiré/attendu par ce dernier.

La communication est alors primordiale. Or, souvent, elle paraît complexe. D'une part, le choix des musiques est essentiellement subjectif : on aime ou pas une musique ou un style de musique ce qui s'avère souvent être des questions de goût personnel (mais aussi de génération). S'adressant directement aux émotions, il n'y a pas de justifications objectives, rationnelles et intelligibles au choix d'une musique. Il n'y a pas de règle non plus pour démarrer et ou finir une musique, bien que la règle que j'aime

appliquer est de commencer lorsque l'on franchit un palier émotionnel dans une scène. Il y a aussi la peur de ne pas maîtriser suffisamment l'aspect technique comme on peut le faire avec un chef opérateur, ce qui est un faux problème. Et évidemment quelle quantité en mettre ? Il est donc compliqué pour un réalisateur de communiquer ses envies, ou même de savoir si ces « envies » sont définies.

Souvent, pour moi le plus efficace est de parler des personnages, de leur psychologie, de leur évolution ainsi que d'échanger autour du style avec lequel le réalisateur veut traiter l'œuvre, comme avec un « mood board ». Dans un second temps, il faut échanger autour des styles musicaux recherchés pour le film, mais aussi de ceux qu'apprécie le réalisateur, ce qui peut être très différent.

Du temps est nécessaire pour créer la confiance et trouver le bon style, au risque sinon de se retrouver avec quelque chose de générique au mieux, ou bien un contre-sens stylistique. Avoir le temps de faire des essais pour voir ce qui fonctionne dans la continuité, avec parfois des accidents heureux, est un plus, en essayant limiter les « temp track » (musiques temporaires) addictives et rassurantes, mais castrant la créativité. Depuis quelques années, le rôle du compositeur a évolué – entre réductions de temps mais aussi de budget et sous couvert d'avancées technologiques, ce dernier a été obligé d'endosser beaucoup de casquettes : compositeur, orchestrateur, interprète, mixeur, monteur musical, technicien informatique... C'est à prendre en considération notamment en anticipant cet échange.

Aux Etats-Unis où j'ai travaillé, la musique est pensée en amont, parfois présente dans la bible d'écriture (CSI), et les budgets sont en pourcentage 5 à 10 fois plus importants qu'en France. Cela reflète la valeur accordée là-bas à cette dernière. Les Américains considèrent que son impact sur le public est primordial, car elle atteint directement les émotions sans s'adresser à la rationalité. La musique passant aussi la barrière de la langue, elle favorise l'export. Elle sécurise en captivant le spectateur au risque d'en mettre partout. Et comme un condiment tel que le sel ou le sucre, il faut maîtriser son dosage, ce qui est affaire de goût justement. Il est néanmoins intéressant de constater que la télé-réalité – pour sur-dramatiser le quotidien sans doute – use et abuse de la musique de film, sans aucune unité de style, approchant souvent l'overdose. Ces aspects sont plus en retrait chez nous. La langue française y est pour beaucoup : ses fréquences sont difficiles à percevoir, nécessitant de baisser la musique – beaucoup plus que pour l'anglais – pour atteindre le même niveau d'intelligibilité. En outre, d'après les dernières recherches en neurologie, notre langue développe peu l'aire cérébrale musicale chez l'enfant comparé à l'anglais ou au chinois, qui sont des langues plus musicales. Gardons à l'esprit qu'en ayant le français comme langue maternelle on est un peu « daltonien de l'oreille », contrairement au reste du monde.

On qualifie le compositeur de troisième auteur, mais je me sens plutôt acteur, dans la mesure où je dois interpréter la vision du réalisateur et la retranscrire sous forme de champ (chant) émotionnel, avec ma personnalité propre, mon style, même si évidemment je peux varier les genres musicaux avec les mêmes limites qu'un acteur qui au mieux peut tout jouer, mais pas tout être. Je perçois la musique de film comme un personnage qui peut être discret ou présent selon l'envie ; aller dans le sens de la dramaturgie, ou à l'inverse être distant et apporter un point de vue différent, un contre-point.

L'UCMF (Union des Compositeurs de Musiques de Films) dont je fais partie, a pour but de rassembler ces différentes

personnalités et de défendre leurs intérêts pour une profession très solitaire. Car dans un projet audiovisuel, s'il existe plusieurs acteurs, plusieurs techniciens, il n'y a en général qu'un seul compositeur qui est souvent enfermé dans son studio, loin des lieux de tournage. Nous sommes tous interchangeables et en même temps tous uniques, comme les comédiens. Nous pouvons parfois composer dans beaucoup de genres différents, mais surtout nous possédons tous notre approche unique et personnelle. Et c'est cette singularité que le réalisateur doit aller chercher, je pense, et diriger comme il dirige un acteur.

En matière de Singularité, d'après Kurzweil, directeur de l'ingénierie chez Google et théoricien de cette dernière théorie, il ne nous reste que 2 ou 3 décennies avant que l'intelligence artificielle n'ait totalement surpassé et remplacé le travail humain. Les derniers métiers exercés par l'Homme seront les métiers artistiques, les métiers créatifs. Alors, avant de savoir quelles musiques accompagneront les rêves de moutons électriques des androïdes, créons !



Alexandre est compositeur de musique à l'image et membre de l'UCMF. Il a travaillé à Los Angeles, et signé l'année dernière la musique de la série *Glacé* réalisé par Laurent Herbiet et *Manon 20 ans* réalisé par Jean-Xavier de Lestrade pour lequel il a reçu le Prix de la meilleure musique au festival de Luchon 2017. Il sera présent à La Rochelle pour le téléfilm *Meurtre à Sarlat* réalisé par Delphine Lemoine.

www.alexandrelessertisseur.com

Ucmf

Union des Compositeurs de Musiques de Films

www.ucmf.fr

<https://iq.intel.fr/aiva-lia-qui-compose-de-la-musique-classique/>

<https://en.wikipedia.org/wiki/AIVA>

https://fr.wikipedia.org/wiki/Oscar_de_la_meilleure_musique_de_film

https://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_Koulechov

<https://blogs.mediapart.fr/vittori/blog/250416/ray-kurzweil-la-singularite-est-proche>