

Musique Info

★ **Le compositeur de la bande originale d'«Adama, le monde des souffles», de Simon Rouby, revient sur son travail pour l'image et l'importance de la musique dans le cinéma d'animation.**

De quelle manière vous-êtes vous tourné vers la composition pour les films d'animation ?

C'est très lié à mon parcours. J'ai une formation de percussionniste classique, mais j'ai aussi étudié le saxophone ou la clarinette en autodidacte, puis la composition et l'arrangement, ce qui m'a permis d'intégrer de nombreuses formations, qu'il s'agisse de l'accompagnement de chanteurs pop à des fanfares de rue, du jazz ou des compagnies de théâtre. J'étais donc très éparpillé en tant que musicien et le cinéma d'animation, en particulier le court métrage, qui est une forme très libre, m'offrait la possibilité d'opérer une synthèse de tout cela. C'est très important car ça permet de découvrir son métier, de se faire la main et de développer un langage personnel dans un cadre très libre. Il me semble plus difficile de trouver sa patte lorsque l'on débute avec de la publicité ou de la fiction, des formats où l'on est contraint par des exigences de diffusion, de réception du public.

Vous avez fait de nombreux films de fin d'étude des écoles d'animation. Comment abordez-vous «Adama, le monde des souffles», qui est votre premier long métrage ?

En réalité c'est mon second long métrage. Le premier était *Out of Eden*, de Séverine Pinkasfeld, qui est demeuré un peu confidentiel. L'intérêt d'*Adama* est qu'il s'agit d'un film très libre, dans la forme comme dans l'image, ce qui fait que nous étions vraiment dans des contingences très artistiques concernant la musique. Par ailleurs, j'ai été associé très tôt, car j'entretiens une relation amicale avec Simon Rouby, avec qui j'ai eu l'occasion de discuter du film très en amont. C'est important car j'ai besoin de me sentir intégré à l'équipe, j'ai besoin de parler avec le réalisateur, de comprendre le film qu'il veut faire. Même si, finalement, la composition peut aller très vite une fois que je visionne les premières images.

Vous mélangez instruments africains et orchestration lyrique de type occidental. Comment avez-vous opéré cette fusion ?

La problématique est celle de tout film qui se déroule en Afrique : que fait-on avec de la musique dite africaine qui, en soi, n'existe pas tant elle présente de variétés ? J'ai tout d'abord cherché à me démarquer de ce qui avait été fait dans des films comme *Kirikou et la sorcière*, de Michel Ocelot, pour composer un film «classique», c'est-à-dire avec un lyrisme cinématographique, un côté épique rendu par l'orchestre, tout en intégrant des instruments africains. Je ne voulais pas composer avec seulement une kora, un balafon et des percussions ; je ne cherche pas à être à tout prix dans le naturalisme. J'ai d'ailleurs utilisé certains instruments africains qui n'ont pas grand-chose à voir avec la région dans laquelle se passe le film, comme l'imzad, une sorte de vieille monocorde qui est utilisée par les touaregs plutôt qu'en pays Dogon. Ma référence dans cet exercice est à chercher chez



© DAVID BOUCHER

Pablo Pico

“Donner une valeur musicale pure tout en servant le film”

certain compositeurs japonais qui intègrent le langage musical du cinéma au sens classique avec leur patrimoine traditionnel, qu'il s'agisse de harpes japonaises ou de percussions anciennes.

graphique, un côté épique rendu par l'orchestre, tout en intégrant des instruments africains. Je ne voulais pas composer avec seulement une kora, un balafon et des percussions ; je ne cherche pas à être à tout prix dans le naturalisme. J'ai d'ailleurs utilisé certains instruments africains qui n'ont pas grand-chose à voir avec la région dans laquelle se passe le film, comme l'imzad, une sorte de vieille monocorde qui est utilisée par les touaregs plutôt qu'en pays Dogon. Ma référence dans cet exercice est à chercher chez

Vous êtes-vous formé à ces instruments ? Les avez-vous enregistrés vous-même ?

La production m'a permis d'acheter quelques-uns, notamment des flûtes peuls et des percussions. C'est important car il fallait que je m'en empare pour les comprendre,

en découvrir les couleurs, pouvoir les associer avec les cordes européennes qui n'utilisent pas les mêmes gammes et pouvoir donc écrire la musique. J'ai joué certains d'entre eux, notamment des flûtes, dès l'enregistrement des premières maquettes. Si je maquette généralement les cordes à partir d'instruments virtuels, j'aime en revanche enregistrer ce genre d'instruments dès les premiers jets, afin d'être immédiatement dans leur grain, leur sonorité, car cela permet d'être tout de suite dans l'ambiance. Même sur une maquette ça me semble très important.

Selon vous, la bande originale d'«Adama», qui vient de paraître en CD, possède-t-elle une existence autonome au-delà du film ?

L'idée de tout compositeur est de donner une valeur musicale pure à sa composition tout en servant dans le même temps le film. Et il est vrai que le long métrage permet de développer des thèmes ou des idées sur la longueur, de livrer une pièce qui, si le film est cohérent, le sera tout autant. En cela, la bande originale peut en effet avoir une existence autonome mais dans mon cas ce n'était pas vraiment prémédité.

Quel a été le rôle de Madoro Music ?

Ils ont évidemment négocié les contrats en amont, ce qui est un travail très appréciable. Cela évite d'avoir, sur le plan artistique, cette espèce de voile qui ternit parfois les relations avec les producteurs. Mais ce qui reste fondamental, c'est leur rôle dans la production : choisir un compositeur est une chose, produire la musique en est une autre. Cela requiert des studios adaptés, des techniciens disposant de compétences très pointues, des interprètes... C'est une problématique centrale. C'est notamment grâce à eux que l'on a pu enregistrer, en deux jours, 30 musiciens en France, au Studio Ferber, ce qui est assez rare.

Etes-vous intéressé par le cinéma traditionnel ?

Bien entendu, notamment parce que le cinéma d'animation n'est pas encore reconnu au même titre que le film d'auteur traditionnel. Même si je pense qu'*Adama* est un grand film d'auteur, je suis conscient qu'il faut, aujourd'hui encore, aller au-delà du cinéma d'animation pour être reconnu en tant que compositeur de cinéma. Paradoxalement, en raison de la culture musicale du cinéma d'animation, des films de Walt Disney à ceux de Hayao Miyazaki, chez qui la musique est très en avant, les producteurs de cinéma d'animation la considèrent avec une spontanéité et une importance qui est bien plus évidente que dans la fiction traditionnelle.

**Propos recueillis par
Thomas Blondeau**