

Armand Amar, à la croisée des cultures

Amen, réquisitoire puissant et sensible signé Costa-Gavras, insuffle en 2002 une nouvelle impulsion au parcours atypique d'Armand Amar : à quarante-sept ans, ce magicien des percussions, passionné par le rapport musique / chorégraphie, auteur de nombreuses musiques de ballet, s'impose comme l'un des ambassadeurs de la nouvelle génération de compositeurs pour l'image. Né en Israël, ayant passé son enfance au Maroc, son adolescence à Paris, Armand Amar revendique volontiers son statut de funambule, en équilibre entre différentes influences et langages, son goût pour les voyages, réels ou imaginaires, son attraction pour les ailleurs. Rencontre avec un autodidacte inspiré qui, à travers le cinéma, a trouvé le support idéal pour faire la synthèse de ses multiples cultures.

Comment définiriez-vous votre itinéraire jusqu'à votre rencontre avec l'image ?

Ma vie musicale n'a pas débuté avec le cinéma, loin de là. Celui-ci est apparu sur le tard, au détour du chemin. J'ai débuté par l'apprentissage des percussions, en particulier les congas, point de départ d'une passion pour les instruments ethniques et, par-là même, pour toutes les musiques du monde. J'ai longtemps vécu comme un nomade de la musique, sans point d'attache, passant de longs mois à étudier la musique indienne. Dans les années soixante-dix, le hasard m'a fait rencontrer le chorégraphe Peter Goss : grâce à lui, j'ai commencé à jouer pour des cours de danse. En fait, mes trente années de musique, je les ai toujours partagées avec un autre créateur. J'aime le vis-à-vis, la confrontation. Qu'il s'agisse d'un chorégraphe, d'un cinéaste, d'un metteur en scène de théâtre. J'ai rarement écrit seul, face à moi-même. Les œuvres de solitaire m'intéressent peu.

Où et comment s'est produit la bascule vers l'écriture ?

Lors des cours de danse contemporaine, vraiment. Parfois, je passais une heure et demie à improviser. Peu à peu, j'ai ressenti l'envie de fixer sur du papier à musique les idées qui jaillissaient spontanément sous mes doigts. Tout s'est passé dans une sorte d'enchaînement logique. Du statut d'accompagnateur, je suis passé au statut de compositeur. De toute façon, la musique indienne est bâtie sur des cellules dont vous gérez la forme, l'ordre. C'est déjà une gymnastique qui se rapproche de la composition... Un autre paramètre, totalement fortuit, a été déterminant. Un jour, dans un théâtre où je travaillais, j'ai poussé la porte de la grande salle, où répétait un artiste qui allait se produire le soir même. Sa musique m'a hypnotisé. J'y trouvais un savant tressage d'influences, qui étaient également les miennes, digérées pour forger un langage propre, totalement personnel. Cet artiste, c'était Terry Riley.



Comment avez-vous accédé à la musique de film ? Avez-vous saisi une opportunité ou, au contraire, était-ce une volonté délibérée de votre part ?

Non, c'était une opportunité absolue. Pendant des années, mon idéal était uniquement de composer pour la danse, pas pour l'image. Mais le cinéma m'a rattrapé. L'histoire est la suivante : à travers mon label discographique Long Distance, j'ai été conseiller musical sur Latcho Drom de Tony Gatlif. Ce qui m'a permis de faire connaissance avec la productrice Michèle Ray-Gavras et son mari, le cinéaste Costa-Gavras. Sans arrière pensée, je leur ai confié des enregistrements de mes musiques de ballets. Neuf ans plus tard, Costa m'a appelé pour me proposer de mettre en musique Amen car, en réalité, il avait partiellement monté le film sur les musiques en question. Pendant plusieurs jours, après avoir visionné différentes séquences, j'ai élaboré des maquettes pour donner une direction possible à Costa. Sa réaction a été sans appel : «Désolé mais ce n'est absolument pas ce que j'attends !» (rires) Après coup, j'ai compris pourquoi : d'abord, il voulait peu, sinon très peu de musique, il souhaitait jouer la carte de l'économie. Ensuite, il tenait impérativement à éviter le pathos, les grands déploiements de lyrisme. En fait, il fallait prendre de la distance. Le vrai sujet du film, c'est la responsabilité et non le mécanisme de la Shoah. En tenant compte de cette indication, j'ai entièrement repensé la partition, son intention, son esthétique.

Costa-Gavras avait collaboré avec des compositeurs comme Michel Magne, Mikis Theodorakis, Vangelis, Georges Delerue, Bill Conti, Philippe Sarde, Thomas Newman... Ses antécédents musicaux vous ont-il impressionné ?

Je n'y ai pas pensé. Plongés dans le travail, nous évoquions exclusivement le film en

cours, nous étions dans le présent, pas dans l'évocation du passé. J'avais surtout envie de lui prouver que j'étais capable de mener à bien ma mission, que j'étais digne de la confiance qu'il avait placée en moi. L'expérience a été dure mais pas douloureuse. Très vite, j'ai oublié l'époque, j'ai plutôt cherché à exprimer quelque chose d'inexorable, le mouvement de l'inéluctable. En règle générale, les films de Costa-Gavras sont construits sur des personnages qui prennent en charge un combat, qui s'impliquent dans une action dévorante, sinon obsessionnelle. C'est à la fois vrai pour Amen et Le Couperet. Ces deux partitions fonctionnent comme un portrait intérieur et extérieur de personnages en marche, déterminés, d'un côté Mathieu Kassovitz, de l'autre José Garcia... Je suis forcément reconnaissant à Costa : il est mon père de cinéma, c'est avec lui que j'ai appris à dialoguer avec un cinéaste. Il m'a permis de résoudre une équation fragile, spécifique à l'écriture pour l'image : comment parvenir à offrir au metteur en scène ce qu'il espère sans être forcément consensuel, sans renoncer à ses propres ambitions ? Comment le surprendre avec ce qu'il attend ? Cette question capitale m'a également guidé face à Radu Mihaileanu, Rachid Bouchareb ou Eric Valli, trois autres rencontres déterminantes.

Quels avantages offrent votre statut d'autodidacte ?

Dès Amen, j'ai pris conscience d'une donnée essentielle : je ne suis pas prisonnier d'un savoir académique, d'une technique d'écriture conventionnelle, d'une esthétique pré-établie. Je réagis selon mon oreille, en fonction de ce que j'ai envie d'entendre. Ce que j'apprends, je l'apprends sur l'instant, au fil des expériences. Néanmoins, que vous soyez autodidacte ou doté d'un grand niveau technique, le plus important, c'est l'originalité, la curiosité, la capacité d'écoute, l'envie de se confronter aux autres.



D'où vient votre goût pour le métissage des cultures ?

Dès mon retour d'Inde, j'ai ressenti une envie de mélanges, de brassages, un appel de ce que Bartok appelait le «folklore imaginaire». Les timbres et leurs combinaisons me passionnent. Associer tel instrument à tel autre, c'est mettre au point une couleur précise, si possible inédite, comme en peinture. De plus, j'aime sortir les instruments folkloriques de leur emploi supposé, les déraciner. Utiliser des tambours japonais dans La Piste, des mandolines dans La Faute à Fidel, du shakuhachi dans Indigènes, alors que le naï apparaissait comme une évidence. A ce sujet, je me suis battu avec Costa-Gavras pour imposer le doudouk soliste dans Amen, quand Kassovitz monte dans le train avec son étoile jaune. Alors que le doudouk n'est pas un instrument du folklore juif. Mais qu'importe : je ne l'utilise pas pour ses racines mais pour son expressivité. Ce serait stupide de s'imposer des barrières du type : «J'emploierai uniquement le doudouk pour des sujets liés à la culture arménienne...» Le timbre unique et profond du doudouk nous ramène à la nuit des temps, pas à l'Arménie de manière exclusive. De la même manière, dans Va, vis et deviens, au lieu de travailler avec une chanteuse israélienne, je suis allé vers une interprète arménienne, dont le timbre et le phrasé me semblaient davantage en adéquation avec le sujet du film et son traitement.

Cette idée est-elle également valable pour la bande originale d'Indigènes ?

Exactement car, au départ, l'idée de Rachid Bouchareb était de concevoir une partition raï, avec des musiciens algériens. Or, d'évidence, c'était une fausse piste. Je n'ai pas eu de difficulté à le convaincre que la musique devait élargir le propos du film et non l'enfermer dans une sorte de communautarisme. Les personnages d'Indigènes pourraient tout aussi bien être américains, japonais ou chiliens : ils

portent en eux une part d'universalité dont la partition tient compte. Toujours cette idée d'ouverture... Idem pour les séquences de combat : la musique est davantage présente avant le début des hostilités. Pas pendant. Je préférais envelopper de lyrisme triste ces moments d'attente, de tension, de temps suspendu plutôt que souligner l'action pure, la brutalité des affrontements.

Comment vivez-vous la réaction du cinéaste à l'enregistrement ?

Pour m'éviter l'inquiétude, je préfère lui faire entendre la musique en amont, à l'aide d'instruments virtuels. C'est une manière de se sécuriser. C'est là que j'ai vraiment le trac, quand le metteur en scène découvre mes propositions sous forme de maquettes. Bien sûr, auparavant, on a parlé, on a échangé, on a cerné une direction. Mais ça ne remplace pas le moment où il appréhende le résultat. A cette étape, les choses deviennent concrètes. Comme par un subtil jeu de miroirs : j'apporte mon regard sur son travail, j'attends en retour sa réaction sur le mien. Souvent, à travers la musique, le cinéaste redécouvre son film. Pour lui, le montage et l'élaboration de la partition sont des étapes plus calmes où il prend du recul sur son propre travail. Paradoxalement, l'une de mes partitions fétiches a été élaborée sans l'implication du metteur en scène. C'était pour Mon colonel de Laurent Herbiet. Pour des raisons complexes, j'ai travaillé entièrement seul, livré à moi-même, privé du cinéaste et de son producteur, Costa-Gavras. La responsabilité était écrasante. Tous les choix m'incombaient : fallait-il une formation grande, petite ou moyenne ? Un instrument soliste particulier ? Lâcher le lyrisme ou le retenir ? J'ai écrit une partition très minimaliste, pour piano et quatuor à cordes. Qui a reçu l'approbation successive d'Herbiet et de Costa. J'aime le résultat mais ce parcours de création en solitaire m'a donné quelques sueurs froides.



Quel bilan tirez-vous de ces premières années au service de l'image ?

D'abord, je mesure ma chance d'avoir travaillé sur des films dont la musique est l'un des éléments clés de la narration : La Piste, Le Premier cri, La Terre vue du ciel. Mais je suis aussi conscient de la fragilité des choses : dans les années soixante-dix, j'ai pu rencontrer de grandes figures de la musique de film comme François de Roubaix ou encore Michel Magne, quelques années avant sa disparition. Avec Magne, nous avons vraiment sympathisé, à cause d'une passion commune pour les machines. Il traversait une période éprouvante. Ses droits d'auteur étaient bloqués, il vivait uniquement de concerts, de tressages de bandes magnétiques. En trois ans, il avait basculé d'une position de compositeur star à celle de proscrit, ou presque. Cette vision cruelle et injuste m'a

fait réfléchir sur le caractère éphémère, précaire de nos métiers. Rien n'est jamais joué définitivement... Personnellement, j'espère surtout entreprendre ce que je n'ai pas déjà fait ou traité. Par exemple, je me sentirais à l'aise dans l'univers du polar ou du néo-polar. Mais une image s'est forgée. Elle ne correspond pas forcément à la vraie palette de mes possibilités. Cela dit, quand vous écoutez Amen puis Va, vis et deviens, ce sont vraiment deux partitions représentatives de mon inspiration. D'un côté, une écriture minimaliste et répétitive, de l'autre un rapport presque charnel aux musiques du monde. Si j'ignore ce que j'ai vais écrire à l'avenir, je mesure en revanche mon envie d'apprendre, de progresser, de défricher des territoires encore vierges.

Propos recueillis par Stéphane Lerouge



Armand Amar

at the crossroads of many cultures

Amen, Costa-Gavras' powerful and sensitive film of indictment, breathed new life into Armand Amar's unusual career. At 47 years of age, this magical percussionist, who is passionate about the relations between music and choreography and the composer of numerous pieces of music for ballet, came to the forefront as one of the ambassadors of a new generation of film music composers. Having been born in Paris, grown up in Morocco and spent his teenage years in Paris, Armand Amar asserts his position as a tightrope-walker balancing between various influences and languages, his taste for both real and imaginary journeys, and his attraction to foreign places. A meeting with an inspired self-taught man who has found, in the cinema, an ideal medium to bring together his many cultures.

How would you define your career up until the moment you discovered the world of film?

My musical life didn't begin with cinema, far from it. Films appeared late, from around a corner. I began by learning to play percussion, especially the congas, and that was the starting point for my passion for ethnic instruments and, through them, for all kinds of world music. For a long time I lived like a musical nomad, with no real attachments; I spent many months studying Indian music. In the 70s, completely by chance, I met the choreographer Peter Gross: thanks to him, I started giving dance lessons. In fact, I have always shared my time over the last thirty years with another creative person. I like working face-to-face, I like confrontations, whether it's with a choreographer, a film-maker or a theatre director. I have hardly ever written on my own, with no one but myself to talk to. I'm not really that interested in working as a loner.

Where and how did you get into writing?

During contemporary dance lessons, that was really when it happened. Sometimes I'd spend an hour and a half improvising. Gradually, I felt a desire to put down on paper the ideas that came spontaneously pouring out of my fingers. Everything seemed to happen in a kind of logical sequence. From being an accompanist, I became a composer. In any case, Indian music is made up of cells and it's up to you to decide how to shape them and which order to put them in. The gymnastics involved are fairly close to those of composing... There was one other decisive parameter, a completely accidental one. One day, in a theatre where I was working, I pushed open the door of the main hall where an artist was rehearsing for a performance the same evening. His music bewitched me. I recognised in it a skilful interweaving of influences, the same as my own, that he had digested and then forged into his own language, a completely personal language. That artist was Terry Riley.



How did you become involved in film music? Did you seize on an opportunity or was it a deliberate choice of yours?

No, it really was just opportunity. For years, my ideal had simply been to compose for dance, not for film. But cinema caught up with me. The story goes like this: through my record label, Long Distance, I had been musical adviser on Tony Gatlif's *Latcho Drom*. I'd been able to get to know the producer, Michèle Ray-Gavras, and her husband, the film-maker Costa-Gavras. Without any ulterior motive, I had given them some recordings of my music for ballet. Nine years later, Costa rang me up to ask me to put *Amen* to music because he had in fact already edited part of the film using the music I had given him. For several days after seeing the film, I worked on some drafts to provide Costa with a possible direction to go in. His reaction was irrevocable: "Sorry, but that's not at all what I'm looking for!" (he laughs) Later on, I realised why; firstly he didn't want very much music, not much at all, he wanted to use it very sparingly and, secondly, he definitely wanted to avoid any pathos, any sweeping lyrical passages. What he needed was some distance. The real subject of the film is responsibility, not how the Holocaust happened. Taking his advice on board, I completely rethought the score, the intention behind it, its aesthetics.

Costa-Gavras had worked with composers like Michel Magne, Mikis Theodorakis, Vangelis, Georges Delerue, Bill Conti, Philippe Sarde and Thomas Newman. Were you overawed by his previous musical work?

I didn't think about it. We were absorbed in our work, we only ever talked about the work in progress, we were in the present, not thinking back to the past. My main

aim was to prove to him that I was capable of carrying out my assignment, that I was worthy of the trust he had placed in me. It was a tough experience, but not a painful one. Very quickly, I forgot the period, I tried instead to express something inexorable, an unavoidable process. In general, Costa-Gavras' films are based on characters who embark on a struggle, who get involved in actions that are all-consuming, obsessional even. That is true of both *Amen* and *The Ax*. The two scores work as an inner and an outer portrait of the characters as they act, with determination, Mathieu Kassovitz in the one and José Garcia in the other... Of course I'm grateful to Costa; he's my cinematic father, it was with him that I learnt how to discuss with a film-maker. He enabled me to solve a fragile equation that is very specific to writing music for films: how do you manage to give the director what he is hoping for without having to be consensual, without renouncing one's own ambitions? How can you surprise him with what he's expecting? This crucial question was of great help when I was faced with Radu Mihaileanu, Rachid Bouchareb and Eric Valli, three other decisive encounters for me.

What advantages are there in your being a self-taught composer?

After *Amen*, I became aware of one essential fact: I am not the prisoner of any academic knowledge, of any conventional writing techniques, of any preordained aesthetics. I respond to my ear according to what I feel like hearing. The things I learn, I learn at one particular moment, during my various experiences. Nevertheless, whether you are self-taught or have the greatest technical proficiency, the most important thing is to be original, curious, capable of listening and willing to confront your ideas with those of others.



Where do you get your taste for blending cultures from?

As soon as I got back from India, I felt a desire to mix things, intermingle things, a call from what Bartok called “imaginary folklore”. I am passionate about tones and the combinations that can be made with them. Associating one instrument with another involves creating a particular colour, if possible one that didn’t exist before, as in painting. What’s more, I love taking traditional instruments out of their original context, uprooting them. Using Japanese drums in *The Trail*, mandolins in *Blame It On Fidel!*, the shakuhachi in *Days of Glory*, even though the ney seemed the logical choice. I fought with Costa-Gavras about this, I wanted to have a solo duduk play in *Amen* when Kassovitz gets on the train with his yellow star, even though the duduk is not a traditional Jewish instrument. That makes no difference; I’m not using it because of its roots but because of its expressiveness. It would be stupid to put constraints on yourself like “I’ll only use the duduk for subjects related to Armenian culture...” The unique, deep tone of the duduk takes us back into the mists of time, not just back to Armenia. In the same way, in *Go, See and Become*, instead of working with an Israeli singer, I opted for an Armenian performer whose timbre and phrasing seemed more appropriate to the subject of the film and its treatment.

Does this idea also hold for the soundtrack to *Days of Glory*?

Absolutely, because Rachid Bouchareb’s original idea was to write a raï score with Algerian musicians. Yet it was clear that that was the wrong path to go down. I had no difficulty convincing him that the music was there to expand the film’s message and not to box it into some kind of communitarianism. The characters in *Days of Glory* could just as well be Americans, Japanese or Chilians; they all

have something universal about them and the score reflects that. There is always this idea of opening up... The same is true of the battle scenes; the music is more present before hostilities start, not during them. I would prefer to envelop these moments of waiting, tension, time in suspension in a sad lyricism, rather than emphasise the action itself and the brutal nature of combat.

What is it like to see how the film-maker reacts during the recording?

To stop myself from worrying, I prefer to play him the music beforehand, using virtual instruments. It’s a sort of safeguard. That’s when I’m nervous, the moment the director first hears my proposals in draft form. Of course we’ve talked and discussed it beforehand, we’ve defined a general direction. But that doesn’t replace the moment when he discovers the result. This is the stage when things become concrete. It’s like a subtle play of mirrors: I’ve brought my ideas to bear on his work and in exchange I expect his reaction to mine. Often the music causes a film-maker to look at his film in a new light. For him, editing and writing the score are calmer stages when he can take a step back from his work. Paradoxically, one of my favourite ever scores was written without the director being involved. It was for *The Colonel* by Laurent Herbiet. For complex reasons, I worked alone, completely by myself, without access to the director and his producer, Costa-Gavras. It was a crushing responsibility. I had to decide everything, whether we needed a large, small or medium group of musicians, whether there should be a particular solo instrument, whether to let the lyricism run loose or to rein it in. I wrote a very minimalist score for piano and string quartet. Which was approved first by Herbiet and then by Costa. I like the result, but the process of creation all by myself brought me out in a cold sweat.



How would you judge these first few years of writing for the cinema?

First of all, I count myself fortunate to have worked on films where the music is a crucial element of the narrative: *The Trail*, *Le Premier Cri*, *The Earth Seen From Above*. But I'm also aware of how fragile things are. In the 70s, I was lucky enough to meet some of the great figures in film music such as François de Roubaix and Michel Magne, a few years before he passed away. Magne and I got on really well together because of a mutual passion for machines. He was going through a very testing time. His royalties were blocked and he was living only from concerts and woven tapestries of magnetic tapes. In just three years, he had fallen from a position of a star composer to that of an outcast, or nearly. This cruel and unjust sight made me think about the fleeting, precarious

nature of our professions. Nothing is ever really established for good... Personally, I hope to have projects that I haven't done or dealt with already. For example, I would feel at home in the world of the detective movie or the new wave of detective movies. But people have a certain image of me. It doesn't necessarily match up with the real range of what I'm capable of. That said, if you listen to *Amen*, then *Go, Live and Become*, those are really two scores that are representative of my inspiration: one is in a minimalist and repetitive style, the other has an almost carnal relationship with world music. Even though I have no idea what I'm going to write in the future, I can say how eager I am to learn, to progress, to venture into areas that are as yet untouched.

*Interview by Stéphane Lerouge
Translated by Simon Pare*

