

ARMAND AMAR RACONTE LA JEUNE FILLE ET LES LOUPS !

Après MALABAR PRINCESS, Gilles LEGRAND revient avec LA JEUNE FILLE ET LES LOUPS. L'action se déroule à la sortie de la seconde guerre mondiale dans les Alpes où perdure la chasse aux loups ; Des animaux dont va s'attacher Angèle (Laetitia CASTAT). On suit son parcours à travers son destin amoureux, entre l'industriel Emile GARCIN (Jean-Paul ROUVE) et Guiseppe (Stefano ACCORSI), un homme simple retiré dans la montagne. Pour la musique, Gilles LEGRAND a engagé, après René AUBRY, Armand AMAR ; Deux compositeurs qui possède l'expérience de la musique pour des spectacles de danse, notamment avec Carolyn CARLSON et, encore aujourd'hui, Marie-Claude PIETRAGALLA. Armand AMAR a composé une partition qui, comme le film, joue sur le double aspect de la tragi-comédie. Sur Angèle, on trouve beaucoup de douceur, un aspect lié à sa découverte des loups, de la vie. Mais aussi une partie plus agitée, avec des cordes obsessionnelles pour souligner la tension inhérent aux loups ; Une musique qui s'élargit parfois grâce à des envolées sur les scènes aériennes. Sur Guiseppe, Armand AMAR a privilégié, à la demande du réalisateur, le doudouk, pour appuyer son étrangeté, son émotivité. Au final, la partition, profonde et émouvante, balance constamment entre le bonheur, la souffrance et la vérité. Avec une grande franchise, le compositeur d'AMEN (Costa GAVRAS) raconte la genèse de la musique du film très touchant de Gilles LEGRAND ; Un cinéaste dont l'humanité à tirer la collaboration musicale vers le haut ! Et se confie sur son parcours : Des musiques traditionnelles aux œuvres classiques indiennes. Jusqu'au mouvement postmoderne américain dont on rapproche (trop) souvent la répétition de certaines parties de ses musiques ; Des expériences parallèles qui ont fusionné, pour la première fois, dans la musique du PREMIER CRI, le documentaire de Gilles De MAISTRE.

Des Musiques Classiques Indiennes Au Postmoderne Américain

Comment résumeriez-vous votre parcours ?

Originaire d'une famille marocaine, natif de Jérusalem en Israël où mon père à émigré, je viens surtout des musiques traditionnelles. Mais aussi de la musique classique extra européenne qui m'a donné le goût de mélanger différentes sonorités. En particulier la musique classique indienne que je suis allé étudier au début des années 1970. A mon retour, j'ai rencontré un chorégraphe qui m'a permis de commencer à travailler pour la danse, les spectacles vivants. J'ai ainsi collaboré avec de nombreux chorégraphes contemporains européens, comme Carolyn CARLSON, et même américains. Mais aussi avec des metteurs en scène de théâtre comme Patrice CHEREAU.

Vous êtes-vous également passionné pour les musiques contemporaines et répétitives qui se retrouvent souvent dans votre écriture ?

Revenu d'Inde, j'ai été tout de suite passionné par ce que l'on appelle les musiques mathématiques, qui se caractérisent par la répétition de cycles. Comme dans les musiques balinaises, iraniennes. Je me rappelle que, alors que je travaillais sur la musique d'une chorégraphie, je suis entré dans un théâtre très sombre. J'y ai entendu une musique très répétitive qui m'a interpellé car elle ressemblait, en plus simple, à des compositions indiennes. Il s'agissait d'une œuvre de Terry RILEY qui répétait avec son orgue, un magnéto et des bandes ; J'ai



trouvé cela fantastique ! J'ai commencé à entendre ces musiques en même temps que l'apparition, aux Etats-Unis, du mouvement postmoderne : Très actuel pour l'époque et que l'on retrouvait déjà dans la danse. Dans ces années, je n'étais pas un mélodiste ; Je travaillais plutôt avec des percussions, des marimbas. J'ai alors compris que je pouvais appliquer des formules de musiques indiennes juste sur les notes noires d'un clavier. Puis en les mélangeant avec une voix ainsi que des tablas. Maintenant, ces musiques de Terry RILEY, mais aussi Steve REICH, Bob WILSON et, plus tard, Philip GLASS avec son opéra EINSTEIN ON THE BEACH, ne constituent pas des influences.

Cela vous gêne que l'on pense souvent à Philip GLASS à propos de certaines de vos musiques ?

Ceux qui me connaissent à travers la danse le savent : Mon parcours n'a pas commencé avec AMEN ! Avant ce film, j'avais composé au moins une cinquantaine de musiques de spectacles vivants. Je me suis simplement retrouvé embarqué dans un courant, et mes premières musiques s'en ressentent. On rapproche effectivement certaines de mes musiques de celles de Philip GLASS car j'ai développé les musiques répétitives à travers un courant auquel il appartient. Maintenant, je ne fais pas de la musique répétitive. Mais des parties de ma musique se répètent ; Ce qui n'est pas la même chose. Comme je viens de la musique extra européenne, je travaille plutôt le développement d'une façon horizontale. D'où mon envie de

La Jeune Fille Et Les Loups

A quel moment êtes-vous arrivé sur ce film ?

J'ai rencontré Gilles LEGRAND en septembre et nous nous sommes tout de suite bien entendus. Auparavant, j'avais vu un premier montage de son film, assez difficile à aborder en raison de l'importance des effets spéciaux liés aux séquences avec les loups. Mais je l'ai trouvé immédiatement attachant et me suis dit qu'il me correspondait bien.

toujours aller au plus simple, avec peu de changements dans les harmonies et l'exploitation totale d'un thème. On retrouve cette écriture dans nombre de musiques extra européenne et baroques qui allaient à l'essentiel.

Est-ce que l'album MOVING MUSIC, édité en 2007, résume ces deux facettes danse et cinéma ?

Je le pense car, même dans la danse, j'ai toujours travaillé sur deux chemins parallèles qui, aujourd'hui, ont tendance à se rapprocher. Et même à fusionner dans LE PREMIER CRI, une musique qui représente une sorte d'aboutissement et m'a fait progresser.

En quoi la musique du PREMIER CRI vous a fait progresser ?

Il s'agit du premier travail dans lequel j'ai pu réunir, avec une grande liberté, mes expériences parallèles dans les musiques du monde et occidentale. J'ai utilisé des voix d'origines différentes, mais aussi des instruments tels que la cora, le doudouk et le violon chinois, comme s'ils faisaient partie de l'orchestre. J'ai voulu les rassembler car, en aucune manière, je ne souhaitais que ce soit des éléments rajoutés. En même temps, j'ai développé de nouveaux systèmes harmoniques, notamment dans les parties de piano; On a l'impression qu'ils se répètent mais, en fait, il y a des changements harmoniques tout le long.

Avait-il utilisé des musiques temporaires ?

Oui, mais de mes précédents films dont je lui avais fournis des disques. Il a posé sur ses images des musiques tirées de MON COLONEL & LA FAUTE A FIDEL. Nous avons eu une excellente collaboration dans la mesure où il a été très présent. Tout en me laissant beaucoup de liberté, nous nous sommes réunis chaque semaine pour échanger nos idées, nos points de vue sur la musique.



Etait-il demandeur de beaucoup de musiques ?

Pour lui, les moments qui nécessitaient de la musique étaient vraiment importants. Il ne s'agissait pas de concevoir une sorte d'habillage sonore ; Ce qui ne m'aurait pas convenu dans la mesure où je ne suis pas un compositeur qui met de la musique partout. Ses demandes étaient extrêmement claires et correspondaient à des besoins par rapport à l'action. Sans faire du cartoon, il voulait vraiment que la musique rentre et sorte à des moments précis.

Qui a eu l'idée de cette Ouverture, assez grave avec des cordes obsessionnelles et un violon solo sur la chasse aux loups au début du film ?

Au départ, Gilles LEGRAND avait placé une musique temporaire très machinale qui, pour moi, faisait trop premier degré. Alors que j'avais envie de composer une véritable ouverture qui traduise la tension et l'attente contenue dans cette première scène. Je l'ai construit de manière à aider le spectateur à entrer dans le film qui commence par des images de loups en train de se déchirer et se faire tuer violemment. J'ai quand même utilisé une approche crescendo car on assiste à un massacre. Cette ouverture me permettait également d'utiliser les percussions et ces boucles répétitives jouées par les cordes, utilisées ici d'une manière inhabituelle : Malgré une rythmique assez simple en 12/8, elles interviennent en se répétant par petits blocs, avec des accents qui se décalent constamment. Ce qui donne un côté hésitant et, en même temps, cruel à cette ouverture.

Pour quelle raison utilisez-vous des cordes pincées sur les séquences d'Angèle enfant avec les petits loups ?

J'avais envie d'expérimenter, et ce film me le permettait, le mélange entre des claviers de l'orchestre, c'est à dire célesta

et marimba, et des harpes, pizzicatos de cordes et guitares. Ce qui donne ce mélange sonore, une combinaison d'objets résonnants et d'instruments pincés qui fait qu'on ne sait pas s'il s'agit de pizzicatos, de notes de célestas ou de marimbas. J'ai essayé d'intégrer dans ce thème la notion de découverte, aussi bien du côté du petit loup, un peu bancal, que des enfants. En même temps, j'ai rajouté ce côté grave avec toute cette partie de violoncelle.

Les contrepoints de violoncelle renvoient-ils à l'aspect tragi-comédie du film ?

Absolument, car on navigue constamment entre le léger et la gravité ; Ce que j'ai essayé d'inclure le plus souvent possible dans mes musiques, notamment dans le thème du Petit Loup. Je ne voulais pas mettre de violon car j'ai pensé que le violoncelle convenait mieux pour apporter, tout d'un coup et sans apparaître trop lourd, cette gravité, cette solennité.

Quelles sont les caractéristiques du thème d'Angèle, qui porte le titre du film et revient plusieurs fois différemment orchestré, avec du célesta et du piano ?

Gilles LEGRAND tenait beaucoup à ce thème «gai» d'Angèle et de ses rapports avec les loups. Effectivement, il intervient jusqu'à la fin du film. D'où sa triple présence dans le disque et dans des orchestrations différentes. Au début, nous voulions qu'il symbolise l'aspect découverte, particulièrement important lorsque les enfants remettent en liberté le petit loup ; Un retour à la nature qui restera gravé dans le personnage d'Angèle, jusqu'à leurs retrouvailles où la musique s'envole. Il me paraissait essentiel que ce thème s'élargisse, d'abord lorsque Angèle voyage en avion avec Zhormov. Puis, dans la scène finale du sauvetage ; Des séquences qui m'ont permis d'explorer de nouvelles voies, davantage oniriques, dans mon écriture.



Peut-on parler de répétition pour les notes de piano accompagnées d'une ligne de violoncelle sur ce thème et ceux, plus graves, liés à la guerre ?

Pour le piano, je préfère parler de phrases d'accompagnement qui, dans le fond, sont peu répétitives. Le piano se répète uniquement dans de longues phrases. Il ne s'agit donc que d'une apparence, qui se retrouve chez des compositeurs comme Steve REICH, Terry RILEY, John ADAMS ou encore Philip GLASS. Mais aussi dans les orchestrations de Laurent LEVESQUE pour certaines de mes premières musiques de films, notamment AMEN. Il faut savoir que je n'écris pas les partitions pour l'orchestre ; Je les confie toujours à un orchestrateur. Je me rappelle que Laurent LEVESQUE m'avait dit à propos du thème du train, qu'il se répétait mais jamais de la même manière. Autrement dit, mes musiques vont toujours de l'avant.

Peut-on dire que le superbe thème de Zarmov, par son aspect répétitif pianissimo puis son envol avec un contrepoint de violon, résume la partition dans sa globalité ?

Je le crois car on y retrouve tous les thèmes, toute l'orchestration du film. En même temps, il illustre plusieurs états : L'attente, l'envolée puis des moments plus intimistes

Un Homme Parmi Les Loups

Pour quelle raison utilisez-vous le doudouk sur le personnage de Guiseppe ?

Personnellement, je ne songeais pas à mettre du doudouk, que j'avais déjà utilisé dans la musique de VAS, VIS ET DEVIENS, le film de Radu Milaileanu. Quand Gilles LEGRAND m'a encouragé à ce que l'on entende sur Guiseppe, j'ai trouvé qu'il s'agissait d'une bonne idée. Au départ, il avait utilisé comme musique temporaire le générique de fin, très mélodique, de MON COLONEL. Je n'étais pas du tout dans ce style jusque nous décidions d'accentuer

avec le retour du célesta. En ce qui concerne le contrepoint, il est interprété par un quatuor à cordes dont les solistes sont des amis qui m'inspirent beaucoup et m'aident dans l'interprétation de ma musique. On y retrouve en particulier mon instrument fétiche, l'arpegina, joué par Jean-Paul MINALI-BELLA. Mais aussi Sarah NEMTANU, une grande violoniste soliste à l'Orchestre National de Radio France ; J'ai beaucoup de plaisir à travailler avec elle depuis quelques films, dont LE PREMIER CRI.

Quelles sont les origines, les particularités de l'arpegina ?

J'ai rencontré Jean-Paul MINALI-BELLA alors que je composais AMEN et que je recherchais un altiste. J'ai trouvé en son toucher, son d'interprétation des phrasés d'alto, de véritables qualités. Nous sommes ensuite devenus amis et, un jour, il m'a parlé de l'arpégina ; Un alto qu'on lui avait spécialement fabriqué et dont la particularité réside dans une cinquième corde grave. Ce qui, en ma qualité d'amateur de sonorités graves, m'a tout de suite intéressé. Plus large qu'un alto, de forme particulière pour supporter la tension d'une cinquième corde, l'arpégina se situe, à une tierce près, dans la tessiture du violoncelle. Il se joue comme un alto et, comme le doudouk, je l'apprécie pour sa sonorité beaucoup plus douce et profonde que le violoncelle.

l'étrangeté de ce personnage et sa grande émotivité. Ce que permettait le son étrange, beau et profond du doudouk. Maintenant, je ne souhaitais pas non plus sortir de l'univers sonore que nous avons créé pour chaque thème. D'autant que le doudouk reste un instrument particulier, avec beaucoup d'ornements, comme dans la musique baroque. J'ai alors travaillé une musique très linéaire, de manière à le faire rentrer dans l'orchestre et donner cette atmosphère si particulière. J'ai vraiment privilégié le son par rapport à la mélodie, pour amener l'émotion. Et cela a parfaitement fonctionné.



Jouez-vous davantage sur la tension dans le morceau *Perdu Dans La Neige*, qui contient aussi des pulsations ?

Il s'agit là encore d'un thème dans lequel nous avons pu jouer sur les deux niveaux du film : L'aspect fascination d'Angèle pour les loups par l'utilisation de petites cloches qui amènent une dimension féerique. Puis le danger quand, à la suite de son accident d'avion, elle se retrouve perdue dans la neige.

Avez-vous utilisé, de manière très appuyée, le piano et le violoncelle, pour renforcer l'émotion de la séquence du Piège ?

Absolument. J'avais déjà, dans LA FAUTE A FIDEL, amené une émotion en utilisant des vagues de guitares. J'avais envie de retravailler cette sorte de vague mais, plutôt que des guitares, j'ai préféré utiliser des pianos. Et, pour encore rajouter de l'émotion sur cette séquence horrible du loup qui se fait prendre au piège, j'ai mis en plus une couche de violon et de violoncelle avec un contrepoint de piano.

Outre le piano et les cordes répétitives, quels instruments particuliers utilisez-vous dans le thème de la Bagarre et surtout de l'incendie de la maison de Guiseppe ?

J'utilise effectivement encore des cordes dans les répétitions. Il y a toute cette montée, aussi bien dans la bagarre que dans l'ouverture, où j'avais envie d'exprimer la tension par d'autres instruments que les cordes. D'où l'utilisation de tambours japonais et surtout de deux trompettes, de façon à obtenir, surtout dans l'ouverture, une montée très rythmique et qui ne s'arrête pas. J'ai donc utilisé la trompette pour amener un supplément de tension et donner un côté encore plus tendu, plus rapide. Je voulais qu'il y ait une sorte d'accélération cardiaque. Je suis très content du résultat car l'orchestre a assez bien joué le jeu.

On entend aussi de l'harmonica ?

J'ai repris le thème de Guiseppe à l'harmonica quand il est seul, par exemple en attendant la naissance des loups. Gilles LEGRAND souhaitait donner ce côté un peu western et m'a donc demandé d'utiliser l'harmonica. C'était d'autant plus justifié qu'à certains moments, Guiseppe en joue sur son rocher.

Travaillez-vous particulièrement vos disques pour qu'ils apparaissent aussi bien agencés ?

Je suis très heureux de votre remarque. J'essaye toujours de rassembler les musiques des films de manière à obtenir un disque qui, avec de véritables morceaux, puisse s'écouter indépendamment des images. Il s'agit d'un travail important qui, généralement, dure un mois. Ici, j'ai vraiment essayé de suivre le film, d'autant qu'il s'agit de pièces évolutives.

Que reprenez-vous de cette collaboration avec Gilles LEGRAND ?

Nous avons travaillé sur des bases réelles, l'émotion et la vérité. Je l'avais prévenu qu'avec mon équipe nous nous disions tout ; Ce qui je crois l'a rassuré. Je lui ai demandé qu'il me parle, avec ses mots, de ce qu'il avait envie ou pas comme musique ; J'ai toujours préféré qu'un réalisateur me dise immédiatement s'il n'aime pas ma musique, de manière à ce que nous puissions discuter, revenir sur des choses qui ne sont pas réussies, où qu'il a envie d'entendre autrement. Cela évite les mécontentements lors du mixage. Aujourd'hui, je suis heureux car, quand je vois le film, je le trouve très beau et la musique bien lissée ; Le fait qu'elle n'intervienne qu'à certains moments lui donne plus d'impact et cela me plaît. Si Gilles LEGRAND le souhaite, je serais très heureux de travailler de nouveau avec un metteur en scène aussi humaniste, ouvert à l'échange.



Marie-Claude PIETRAGALLA

Quelle sera la couleur de la musique du ballet MARCO POLO que vous préparez pour Marie-Claude PIETRAGALLA ?

Pour la musique de ce spectacle, qui sera créé à Shanghai en marge des jeux olympiques, Marie-Claude PIETRAGALLA me laisse libre. Je l'avais déjà aidée sur la construction de ses spectacles LA CONDITION HUMAINE et SOUVIENS-TOI dans lesquels elle avait repris plusieurs de mes musiques, notamment AMEN et LA TERRE VUE DU CIEL. Pour Marie-Claude PIETRAGALLA, MARCO POLO représente l'aventure et le voyage ; BAB AZIZ, le prince

qui contemplait son âme dans le film de Nacer KHEMIR dont j'avais composé la musique. Il s'agira d'une véritable création avec décors projetés en trois dimensions, un livret et une musique probablement jouée par des musiciens chinois à Shanghai, trois chanteurs et un orchestre. Marie-Claude PIETRAGALLA sera accompagnée par 17 magnifiques danseurs avec lesquels elle tournera dans le monde à travers les grandes capitales dont évidemment Paris !

