



Chronique d'Anna Magdalena Bach de J.-M. Straub et D. Huillet

**Exposition du 4 au 7 avril 2012**

**Vernissage et performances  
le mardi 3 avril à partir de 18h**

## LA MUSIQUE AU TRAVAIL

Le centre d'art et de recherche Bétonsalon et les Ateliers Cinéma de Paris Diderot (UFR LAC) ont le plaisir de présenter « La musique au travail » : une exposition des étudiants de l'atelier Master 1 « Pratique artistique du cinéma » 2011-2012, dirigé par Noëlle Pujol.

Cette année, Noëlle Pujol a proposé aux étudiants de travailler sur la figuration du processus de création musicale. Comment représenter la musique en train de se fabriquer, comment filmer et mettre en scène le son, comment donner corps au travail de recherche, de répétition et d'invention des musiciens ? Il s'agissait d'appréhender la musique comme une matière esthétique autonome, de mesurer combien le son peut aussi s'envisager comme une puissance visuelle.

Les étudiants avaient également à s'emparer d'une consigne de départ : filmer le travail des musiciens en plan-séquence, éprouver et restituer ce qui s'opère pour les musiciens dans la continuité d'une durée, la dynamique interne d'un instant donné.

Les réalisateurs (réunis en duos ou trios) devaient ensuite élaborer à partir de leurs plans-séquences des installations vidéo sonores, imaginer la diffusion ou la projection de leur film en le mettant en scène à l'intérieur d'un espace d'exposition.

L'exposition « La musique au travail » est le deuxième projet de la collaboration initiée en octobre 2010 entre les Ateliers Cinéma et Bétonsalon.

A l'occasion du vernissage, des performances musicales seront réalisées par les musiciens-protagonistes des films, et par l'un des groupes d'étudiants de l'atelier, embarqué dans cette nouvelle aventure.

### L'OEUVRE ÉCLATÉE

Par Charlotte Swiatkiewicz

Il y a d'abord eu des films. Huit films. Huit œuvres à part entière qui donnent à voir et à entendre la musique en train de se faire.

Comment montrer le son ? Comment suivre et rythmer visuellement le temps de la conception mélodique ? Les images s'accordent en même temps que les instruments. Des liens se tissent entre les matériaux visuels et sonores pour réfléchir ensemble à la création d'un nouvel objet, à la fois filmique et musical, souvent expérimental. Immérgé dans la durée et dans l'espace des plans-séquences, le spectateur va à la rencontre de la musique qui s'élabore. Il entend ainsi des sons parfois encore hésitants et fragiles. Des sons qui se cherchent. Il s'insère dans des conversations intimes de musiciens qui composent. Il observe des échanges de gestes et de regards entre les protagonistes. L'œil écoute autant qu'il regarde ce qui constitue le travail musical. Mais la musique en devenir, prise dans la perpétuelle mutation du processus de création, ne peut rester enfermée dans l'écran, les casques ou les enceintes qui entourent l'installation. Elle déborde. Elle sort du film qui l'a fait naître et se propage dans tout l'espace de l'exposition.

L'œuvre éclate.

Les fragments sonores et visuels qui s'échappent de chaque installation se confrontent les uns aux autres pour créer une œuvre nouvelle et plurielle.

Une diffusion – une profusion – des confusions – une fusion.

Un dialogue s'installe entre les films, les installations et l'architecture. Les sons communiquent, se brouillent, s'harmonisent ou se fâchent. Le corps du visiteur est mis à l'épreuve d'une écoute polyphonique qui envahit le lieu, le sol, les murs et l'air. A lui maintenant de créer sa propre musique à partir des sons qui lui sont proposés, d'orchestrer ces voix, ces gestes et ces accords, pour découvrir une œuvre à la fois une et multiple, éclatée et rassemblée.



Soigne ta droite de J.-L. Godard

Avec les travaux de :

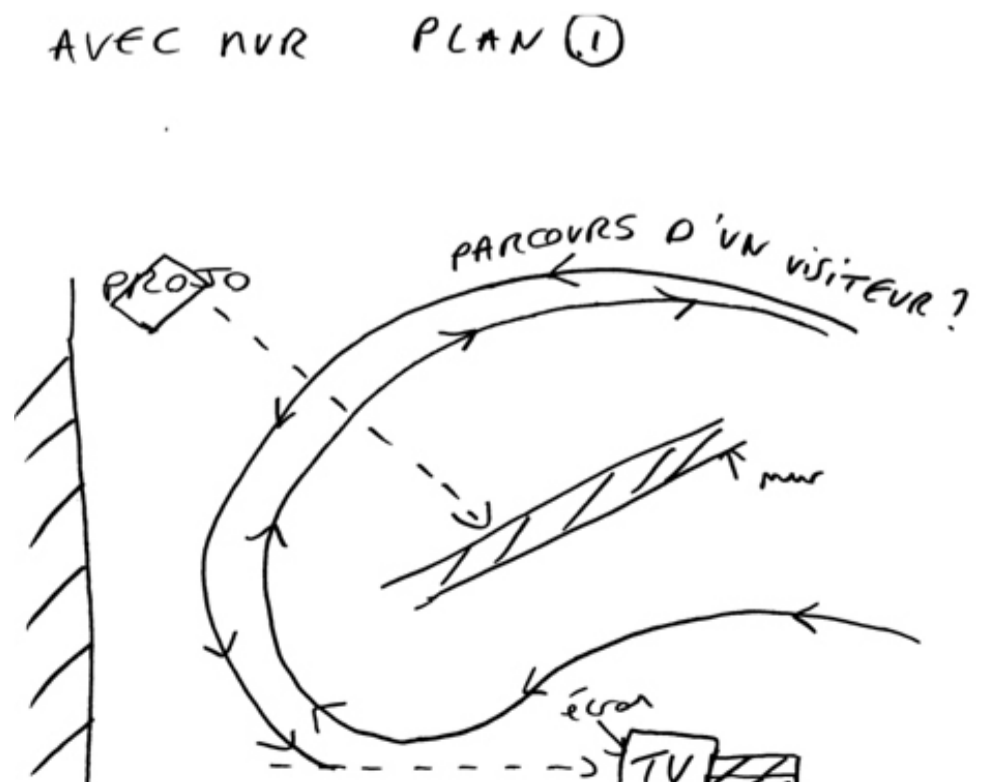
Eri Bernardin-Sakai, Eléonore Berrube & Daphné Yvon, Estelle Gaillardet & Jeanne Teyssier, Arnaud Guez & Lucas Marchesi, Korentin Guivarch & Anastasia Tcarkova, Cyril Martin & Léa Petel, Konstantin Mikaberidze & Lola Quivoron & Christian Reifert, Lizah Ranaivoarivony & Tiffany Renouf.

Et la participation :

du groupe *Théodore, Paul et Gabriel* (Théodora De Lilez, Clémence Gabriel et Pauline Thomson), de Charly Buchris & Rémi Chevillet & Karim Sernam, de Florence Roussel & Christophe Roy, D'Alexandre Babeanu & Émilien de Bortoli & Adrien Katz & Min Yin II, du groupe *Bobby and the Fontaineblues Pickers* (Jean-Robert Abbondanza & Thierry Angot & Olivier Lucas & Antonio Martins & René Mirat), Tristan Renet & Dylan Cozian, Vincent Wavelet & Yohan Saunier.

Performances musicales :

le 3 avril de 19h à 20h30, réalisées par Emilien De Bortoli & Marie Lusson, Charly Buchris & Rémi Chevillet & Karim Fernane, Konstantin Mikaberidze & Lola Quivoron & Christian Reifert.



Croquis de Jeanne Teyssier

# SYNCHRONIZE WITH URBAN

## Entretien avec Eri Bernardin-Sakai

*Une image qui s'écoute.*

*Si le regard est d'abord attiré par le violoncelle d'où semble provenir la musique, la figure du musicien est très vite absorbée par le fond urbain. Les yeux s'en détachent alors progressivement, pour errer dans l'image à l'écoute d'une synchronie entre le son de l'instrument et le bruit de la ville.*

**Comment s'est passée la rencontre entre le soliste, Emilien, et son orchestre, la ville ?**

**Eri.** Je connaissais Emilien de la fac, où il m'avait émue quand je l'avais entendu composer des morceaux pour sa grand-mère. Je connaissais également sa capacité d'adaptation face à un lieu improbable, grâce aux quelques fois où je l'avais vu jouer dans une cage d'escalier ! Je me suis donc amusée à le promener dans Paris car je voulais voir comment sa façon de jouer allait se transformer en fonction de l'environnement. Ainsi, la musique travaille doublement : Emilien s'adapte, et la musique se crée sous nos yeux par l'improvisation.

**Et pourquoi avoir arrêté ton choix sur le pont de Tolbiac ?**

**Eri.** Le lieu aussi relève de l'improvisation : on a fait des essais dans le bois de Vincennes, le long du Canal saint Martin, sur le quai de la Rapée, le parvis de la BNF... Dans cette dernière séquence, pourtant magnifique visuellement, ça ne fonctionnait pas car Emilien se détachait trop, plastiquement, de son environnement. On ne ressentait pas d'interaction entre les deux. On s'est retrouvés sur le Pont de Tolbiac, le dernier jour, vers 16h30, alors que la lumière déclinait lentement, comme si elle venait accompagner le tournage, pour s'éteindre en même temps que le film se terminait. Le lieu s'est imposé à nous.

**Un pont. L'endroit prend tout son sens dans un film souhaitant établir un lien entre le son du violoncelle et le bruit de la ville...**

**Eri.** Oui, le pont représente le point de rencontre entre les deux. L'endroit est hostile et désertique ; on ne remarque d'abord que les voitures, les usines, le bitume et le bruit agressif. C'est un lieu de passage où l'on ne s'arrête pas, où l'on n'aime pas s'arrêter. Ce n'est pas vraiment l'image qu'un étranger se fait de Paris, pas un Japonais en tout cas ! Avec ces cheminées au loin on se croirait plutôt à la sortie de Tokyo, l'entrée d'Osaka, ou la banlieue de Kyoto... Or, Paris peut aussi offrir ce genre de paysages encore en construction, dédiés à



Emilien de Bortoli

l'industrie, dès que l'on dépasse la limite du périphérique. Et j'aime beaucoup les lieux qui marquent la frontière entre la tradition, le Paris historique que s'imaginent les touristes, et le moderne.

**Le travail du musicien peut réconcilier le spectateur avec cet environnement hostile. Comment la fusion entre la figure et le fond s'est-elle déroulée ?**

**Eri.** C'est toute la magie du plan-séquence ! Je crois que seule l'épreuve de la durée peut faire naître quelque chose de fort. Emilien s'est faufilé entre les sons urbains et a réussi à trouver sa place à force d'insister, de lutter, d'une certaine manière, pour s'introduire au milieu de tous ces bruits, et inversement en se les appropriant pour créer. Pour moi aussi c'était une épreuve : il fallait me forcer à rester immobile dans cet endroit où l'on ne voudrait que passer. Le fait de devoir s'habituer, s'adapter, pour pouvoir collaborer avec le lieu, ne peut se produire que dans l'exercice de la durée. La synchronie a donc opéré entre la figure, le musicien, et le fond, le lieu ; et la concordance a contaminé l'image du film elle-même, qui voit sa géométrie abrupte recouverte, délicatement et progressivement, par une sensation de fluidité.

Propos recueillis par Charlotte Swiatkiewicz



Charly Buchris et Karim Sernam

## OÙ EST CHARLY ?

### Entretien avec Lizah Ranaivoarivony et Tiffany Renouf

*Dans une ambiance de studio aseptisée, de lents panoramiques balayent doucement l'espace pour suivre la circulation des sons. Discussions, chant et accords, glissent à la surface d'une image plane, invitant le spectateur à en sonder les profondeurs.*

**La force du film réside en partie dans la complicité perceptible entre les membres d'un groupe qui est né en même temps que le projet. Comment s'est passée la première rencontre ?**

**Lizah.** Je veux dire tout de suite qu'il manque Dimitri, un ami violoncelliste qui étudie au Conservatoire National de Paris. J'ai rencontré Charly dans un bar slam. Tout le monde peut s'inscrire et slamer pendant trois minutes face à un jury, dans une ambiance détendue où chaque chanteur gagne un verre gratuit en échange de sa performance. J'avais envie de les faire se rencontrer. On s'est donné rendez-vous pour filmer une improvisation ensemble. Quand on est arrivée au studio avec Tiffany, il y avait deux autres garçons que l'on ne connaissait pas : le pianiste Karim, et Rémi le saxophoniste. A la fin de la séance, ils avaient vraiment fait quelque chose de bien. Je leur ai demandé s'ils étaient partants pour le projet... Evidemment la réponse était positive : il s'était passé quelque chose musicalement, et amicalement une histoire commençait.

**Ils se sont donc retrouvés souvent pour répéter avant la performance montrée dans votre plan-séquence ?**

**Lizah.** On voulait leur laisser le temps de se découvrir musicalement. D'autant plus qu'ils sont très différents. Dimitri, par exemple, s'oriente plus volontiers vers l'expérimental, tandis que le pianiste, lui, est plus

conventionnel. Pendant les premières répétitions on a donc essayé de se faire les plus discrètes possible. On était là, on filmait pour garder des traces de ce travail préparatoire, mais il fallait qu'ils sentent le moins possible notre présence. Avec Charly, toutes ces rencontres étaient nécessaires pour qu'il s'habitue à nous. Même s'il était très enthousiaste à l'idée nouvelle d'avoir un accompagnement musical pour ses textes, grâce à ce projet de film, il était impressionné par la caméra : soit il la regardait trop, soit il lui tournait le dos. Il était focalisé sur le résultat, ce qui le bloquait. C'est petit à petit qu'il s'est fait à notre présence.

**Le slam est une performance poétique et musicale improvisée. Comment regarder le film s'il est l'aboutissement de longues recherches préparatoires ?**

**Lizah.** Tout d'abord, les accords sont improvisés, ce n'est jamais vraiment la même mélodie qui est jouée. Ensuite, comme on peut le voir dans le film, Charly écrit des textes, mais qu'il réinvente au fur et à mesure. Il est impossible de discerner ce qui était présent sur le papier ou ce qui ne l'était pas. Disons que tous les moments passés ensemble avant le tournage de cette séquence étaient là pour construire et souder le groupe. On ressent très bien cela au moment où l'absence de Dimitri est précisée par Charly : « Bon Dimitri n'était pas là... ». Même s'il n'est pas visible à l'écran, son rôle essentiel dans la composition est manifeste. Enfin, lorsqu'ils font de la musique et que Charly se met à slamer, chaque moment est nouveau et unique.

On a beaucoup tourné, dans des ambiances très variées, notamment dans des lieux chargés et colorés. La blancheur finale du studio révèle une forme d'épuration de tout le travail qui a pu être fait en amont, en ne gardant que l'instant de la performance, qui envahit désormais tout l'espace. Cela rappelle, par ailleurs, que le slam est un lieu d'expression, et non pas un style musical.

**En filmant, donc en enregistrant, une improvisation, ne vous êtes-vous pas heurtées à cette quête de l'instant ?**

**Lizah.** En effet, la plus grosse difficulté rencontrée fut celle de trouver notre place au milieu d'eux. On a testé au moins trois axes avant d'estimer que le panoramique était le plus expressif. Des essais de plans fixes et larges, qui permettaient d'avoir les musiciens frontalement dans le même plan, dans une volonté de mise en scène où l'on jouait sur le zoom et la profondeur, se sont avérés maladroits. On ne devait pas intervenir, mais filmer ce qui s'improvisait sous le regard de la caméra. Face à la quête de l'instant, on devait jouer sur la durée. Tous les éléments du processus de création sont réunis : la mise en place, les discussions, le chant, la musique... Le mouvement horizontal de la caméra suit la circulation des sons, donne à voir comment ils communiquent entre eux, se regardent, s'attendent. Le film n'est pas une lutte entre l'instant et la durée, l'éphémère et le durable, mais une entente discrète entre ces notions opposées, en vue de la construction commune d'un nouvel objet.

**Pensez-vous donner une suite à votre projet ?**

**Lizah.** On a des heures et des heures de rushes, que l'on ne voudrait pas laisser dans l'ombre. On aimerait continuer à les suivre pour monter un vrai documentaire, que Charly pourrait exploiter pour sa carrière. Le groupe a tellement bien fonctionné qu'ils vont continuer à se voir pour répéter, et s'ils réussissaient à se produire sur scène tous les quatre, ce serait un réel aboutissement.

Propos recueillis par Charlotte Swiatkiewicz

# QUATUOR

## Entretien avec Lucas Marchesi et Arnaud Guez

### La Jeune Fille

Va-t'en, ah, va-t'en!

Disparais, odieux squelette!

Je suis encore jeune, disparais!

Et ne me touche pas! »

### La Mort

Donne-moi la main, douce et belle créature!

Je suis ton amie, tu n'as rien à craindre.

Laisse-toi faire! N'aie pas peur

Viens sagement dormir dans mes bras<sup>1</sup>

Le film propose de s'introduire dans l'intimité d'un couple de musiciens qui travaille à adapter en duo un morceau pour quatuor de Schubert, La Jeune Fille et la mort, composé en 1817 pour accompagner le poème éponyme de Matthias Claudius. Comment opère la fusion entre musique, langage et image ?

**Les dialogues alternent presque régulièrement avec les moments où les musiciens jouent. Quel sens prend cette confrontation rigoureuse entre langage et musique ?**

**Lucas.** Nous voulions enregistrer le dialogue entre les musiciens, qui constitue une grande part du travail de la musique. Ce sont des moments d'hésitation et de réflexion qui font avancer la composition. Le couple dissèque le morceau pour en adapter toutes les nuances, dissonances etc., jusqu'à le faire apparaître sous forme de « couches » superposées. Le fait que la musique prenne le relai du discours rend perceptible le passage du verbal au musical. Les deux fusionnent grâce à leur alternance presque régulière.

**Arnaud.** Ce qui était intéressant, c'est que l'aspect très technique des échanges rend l'ensemble opaque et incompréhensible, mais il met paradoxalement en lumière le processus de création musicale : on s'étonne qu'un thème composé de si peu de notes ait besoin d'être autant travaillé et décortiqué !

**Il semble que l'on touche ici à un point essentiel de ce que vous avez voulu démontrer ?**

**Arnaud.** Notre idée de départ était de montrer que la création musicale a quelque chose d'insaisissable, et que les musiciens sont les seuls à comprendre parfaitement ce qui est en train de se passer. Cela les concerne, ils sont dans leur monde.

**On peut considérer le film comme une tentative de percer le mystère de ce monde à part ?**

**Lucas.** On a cherché à entrer dans l'espace intime de création du couple. La lumière douce, l'intérieur familial, la complicité, l'échange, et le travelling qui adoucit considérablement l'ensemble... Le morceau que l'on a choisi de leur confier n'est pas anodin : *La Jeune Fille et la mort*, de Schubert, et plus particulièrement le deuxième mouvement, qui ne traduit pas les paroles du poème mais l'ambiance globale du lied de Matthias Claudius. Et notre intrusion dans l'intimité du couple va même jusqu'au voyeurisme avec les travellings de début et de fin qui traversent les murs, ou encore les bruits extérieurs parfaitement audibles qui rappellent au spectateur sa position, presque dérangeante, de personne extérieure, et pourtant au plus près des musiciens.

**Arnaud.** Nous avons rencontré un problème qui, finalement, s'inscrit parfaitement dans notre volonté de montrer le caractère insaisissable de la création musicale. En fait, le film que nous montrons ne correspond pas à notre premier projet. Au départ, on voulait filmer, sur une scène et devant un public, l'élaboration d'un matériau musical par un conteur et un DJ. Mais on a eu des problèmes très concrets de coordination d'emplois du temps avec les musiciens. On a donc dû élaborer un nouveau projet, tout en conservant notre idée de faire fusionner la musique et le langage, et une forme de démonstration de la difficulté à comprendre le processus de création musicale.

**Si votre idée a survécu, qu'est-ce qui a pu renaître dans votre projet final ?**

**Lucas.** On voulait opposer la scène avec le lieu de la composition, confronter les deux ambiances : l'intimité de la création et l'embellissement, la stylisation, de la représentation. Puisque le présent de la musique en train de se faire est insaisissable, on voulait anticiper vers son devenir, celui de la représentation et de l'écoute du morceau par un public. On retrouve une forme de théâtralité dans le deuxième projet, même si la vraie scène est devenue une scène construite par l'image. Peut-être est-ce même plus intéressant car cela ajoute à la fusion des langages verbaux et musicaux, le langage visuel. Ainsi, l'ambiance sombre, mélancolique et triste du morceau se ressent dans la mise en scène.

**Arnaud.** Les musiciens sont dans une position très frontale qui accentue l'idée de représentation. Ils discutent entre eux, mais donnent plutôt l'impression de s'adresser au spectateur. On avait fait une première prise en plan plus rapproché, dans laquelle on voyait plus les visages et leurs expressions. Finalement on a préféré cette séquence qui permet de situer les personnages dans l'espace, et de créer un cadre qui rappelle une scène théâtrale. L'écran noir interrompt le film, le rideau tombe...

Propos recueillis par Charlotte Swiatkiewicz

<sup>1</sup> *La Jeune Fille et la mort*, Matthias Claudius (1740-1815)

## MÉTRONOME (120 BPM)

### Entretien avec Konstantin Mikaberidze, Lola Quivoron et Christian Reifert

120 battements par minute. Un rythme de pulsation mécanique qui anime les personnages du film de manière fluide et homogène. Entre documentaire et fiction, *Métronome (120 BPM)* fait du son une matière à la fois visuelle et sonore, qui crée une attente et absorbe le spectateur happé par une musique suggérée

**Le film apparaît d'emblée comme l'aboutissement d'une longue recherche. Apaisé, réfléchi, construit. Depuis quand bâtissez-vous ce projet ?**

**Konstantin.** J'ai commencé à réfléchir bien avant le début de l'atelier, j'avais lu la brochure annonçant le thème de l'année à venir. Un jour où j'avais rendez-vous chez le médecin, celui-ci a pris mon pouls et m'a fait remarquer qu'il était très bas. Quand je lui ai demandé le nombre de pulsations et qu'il m'a répondu « 59-60 », j'ai pensé à une montre et à ses soixante battements par minute. L'idée était en train de naître de faire improviser plusieurs musiciens sur un rythme imposé. J'ai d'abord imaginé de les filmer travailler séparément, et de projeter ces images sur un écran disposé derrière Alex (l'ingénieur du son de mes courts-métrages) en train de mixer les morceaux recueillis. On a commencé à travailler comme ça, sur 60 BPM, et ensuite sur le double, 120 BPM. Et puis le projet a évolué vers une épuration visuelle et une écoute mutuelle des musiciens entre eux, Alex, nous... Notre idée a été alors de réunir les trois musiciens autour d'une table et de les filmer en plan-séquence.

**Lola.** On a exploité toutes les potentialités que nous offrait ce dispositif. Les premières semaines, par exemple, on a essayé de faire improviser chaque musicien durant deux minutes. Ils défilaient devant la caméra comme pendant une audition. Le résultat était très frontal, et on perdait le lien qui les rassemblait. Le choix de la table est donc essentiel puisqu'il instaure une réciprocité et une écoute mutuelle.

**Or, ce lien qui les unit est saisissant. Les personnages s'écoutent, s'observent, la caméra les regarde et capte ces échanges. Et les gros plans sur les micros et les câbles renforcent cette idée d'un véritable réseau visuel et sonore qui se met en place.**

**Lola.** Dès le début on voulait travailler sur le lien frappant qui unissait les musiciens à l'ingénieur du son. La première phase de tournage s'est concentrée sur ces recherches autour des idées du lien et de la connectique. Comment créer une chaîne, entre des personnages et des objets ? A mesure que le projet avançait, nous creusions ces questions jusqu'à les rendre de plus en plus évidentes. Finalement, nous sommes face à un carrefour d'écoute : chacun est à sa place, et joue un rôle individuel, tout en s'insérant dans une expression plurielle grâce à la circulation des personnages, des objets et des sons.



Lola Quivoron, Adrien Katz et Emilien de Bortoli

**Christian.** L'espace confiné exige une certaine proximité entre tous les éléments. On a fait plusieurs essais, dans lesquels les musiciens n'étaient pas disposés autour de la table. Pourtant, ils formaient déjà une communauté, en dépit du fait qu'ils ne se connaissaient pas. C'est inévitable dans ce cadre très serré.

**Vous dites que vous avez fait plusieurs essais. Justement, ce qui est frappant dans le film c'est l'équilibre entre une certaine maîtrise formelle et rythmique, de l'ordre du mécanique, avec une forme de découverte, de balade fluide et aléatoire de la caméra.**

**Christian.** Pendant la première phase de tournage, il fallait surtout que l'on trouve notre place au sein de cette communauté. On filmait, en « freestyle » avec trois caméras, parce que nous voulions tester plusieurs angles de prise de vue.

**Lola.** Au terme de ces expérimentations, le mouvement est apparu comme évident pour contrebalancer l'immobilité des personnages. Ma caméra, équipée d'un objectif 20 mm, est devenue pour moi comme une prothèse oculaire, qui me permettait de pénétrer dans l'intimité des personnages en évitant les zooms.

**On a donc le mouvement, la fluidité, la découverte. Ce qui contribue à lier les éléments du film entre eux. Qu'est-ce qui relève donc de votre intention créatrice ?**

**Christian.** Les musiciens ont répété pendant une heure avant que nous nous installions. Ils ont sorti leurs instruments, et se sont mis à improviser pendant que nous préparions le matériel de tournage. J'ai d'ailleurs filmé de très belles jam sessions.

Toutes les composantes du dispositif étaient déjà là : table, chaises, sculptures, et figures... Notre travail consistait en une capture de ce qui nous était donné à voir dans cette cave.

**Konstantin.** Le lieu est très important : une cave, de vieux meubles, et surtout des sculptures de robots en bronze. D'une certaine façon, on imaginait une robotisation de la musique, car le mot métronome (μετρονόμος) signifie « loi d'une mesure ». La mécanisation musicale est soulignée par le décor qui enrichit notre propos. Le métronome présent sur la table impose symboliquement la norme.

**Lola.** Quand je filmais, j'opérais des choix alors que les musiciens improvisaient. Parce que l'intention qui conduit notre film, c'est avant tout la rencontre. Notre geste est sous-tendu par la découverte. C'est pourquoi nous insistons autant sur le mouvement, qui donne la possibilité au spectateur d'explorer avec nous cette composition musicale en train de naître.

**Il est important de rappeler ici que le projet Métronome lui-même est en pleine construction. Ce film n'est que le début d'une longue aventure.**

**Konstantin.** C'est un projet plus large qui déborde le cadre de l'atelier, en effet. D'autres montages et remixes seront disponibles bientôt sur internet. Sans oublier les autres vidéos que nous pensons réaliser, en réfléchissant à d'autres mises en scènes, d'autres personnages et d'autres métronomes. Nous n'avons pas fini d'explorer cette voie que nous venons d'emprunter.

Propos recueillis par Charlotte Swiatkiewicz

*Old Ways* et *New Way* se rapprochent dans l'espace d'exposition pour inviter le spectateur à appréhender deux manières de faire de la country aujourd'hui.

D'un côté, de jeunes musiciennes en pleine ascension se cherchent une image et un style. De l'autre, des musiciens plus âgés qui ont déjà fait leurs preuves et se retrouvent autour de leurs instruments et de leurs sandwiches. D'un côté, des femmes qui exhibent leur masculinité. De l'autre, des hommes qui aiment bien draguer les filles et répètent dans une décoration féminine de tapisseries, chapeaux, et écharpes roses.

Elles, jouent de la country alors qu'elles n'en ont pas envie. Eux, ils en ont envie, mais n'en jouent pas pour autant, pris dans leurs conversations qui repoussent le moment musical.

## OLD WAYS

### Entretien avec Eléonore Berrube et Daphné Yvon

*Dans un garage privé, envahi par les tapisseries et autres drapés, quatre musiciens d'une cinquantaine d'années se réunissent pour faire de la musique. Ils s'approprient progressivement le champ et jouent avec le cadre filmique : ils y entrent, en sortent, s'y déplacent continuellement. Le spectateur est mis en position d'attente. Mais le morceau country qu'ils s'apprêtent à jouer, Old ways, tarde à venir. Pour eux, la musique, c'est aussi tout ce qui l'entoure, pas seulement des accords.*

#### Comment avez-vous rencontrés les musiciens ?

**Eléonore.** Le chanteur, Bobby, est mon oncle. Lui est surtout un amateur de musique, et il a formé ce groupe avec les trois autres qui, eux, sont des professionnels, avec déjà pas mal de concerts à leur actif, au sein d'autres groupes. Cela influe sur l'ambiance générale : on voit bien qu'ils s'y connaissent, ils ne sont plus tout jeunes, et n'ont pas grand-chose à prouver. Ils sont là pour le plaisir de la musique, jouer entre amis avant tout.

**Daphné.** On voulait sortir un peu de l'ordinaire, de l'image du musicien jeune, dynamique et grave. Là, ils ont tous plus de cinquante ans et aucun ne se prend vraiment au sérieux.

#### Quel rôle accordez-vous au guitariste situé à droite, et qui reste hors-champ pendant presque toute la durée du plan-séquence ?

**Daphné.** Cela participe à l'ambiance décontractée qui règne pendant la répétition. C'est comme s'il y avait trois musiciens d'un côté, qui fument, boivent une bière, mangent leur sandwiches, et lui qui vit sa vie. Il joue, il est là par sa musique, son ombre aussi sur le mur, et le son de sa guitare accompagne les dialogues. Cela rappelle qu'ils sont quand-même là, au départ, pour jouer de la musique !

**Eléonore.** Et leur absence de coordination est poussée à l'extrême lorsqu'à la fin, les autres se décident à jouer, mais lui n'est plus là. Il pose sa guitare juste à ce moment. Et là on entend l'un des membres qui dit : « Bon attendez, on va attendre Thierry pour commencer ». Ce n'est pas du tout une réflexion qui se veut désagréable, c'est simplement que c'est comme ça, et il n'y a pas de problème.

#### Pourquoi avoir choisi un plan large et frontal ?

**Daphné.** Le tournage a duré une heure et demie. On s'est retrouvées là, dans ce garage, au milieu de ces quatre personnages sympathiques qui de toute façon n'avaient pas l'intention de changer leurs (vieilles ?) habitudes pour nous. Leurs répétitions se déroulent dans une ambiance vraiment très conviviale. Ils nous ont acceptées dans leur environnement, ils nous donnaient leur image et leur temps, et nous on l'enregistrait. On s'est placées en témoins face à ce spectacle improvisé qui se déroulait sous les yeux de la caméra. Ils sont habitués à être filmés, donc ils n'attachaient pas beaucoup d'importance à notre présence en tant que cinéastes, mais plutôt en tant que deux personnes en plus dans la pièce et que l'on accueille avec plaisir.

**Eléonore.** Oui, il est important de souligner qu'ils n'étaient pas là pour se mettre en scène, et il y a eu un véritable échange entre eux et nous. Ils ont été très généreux au sens où ils se sont complètement abandonnés. Le fait qu'ils nous interpellent est très significatif : « Alors les filles tout va bien ? » C'est amusant et paradoxal : cela rappelle notre présence, celle de l'objectif, et pourtant ça neutralise le dispositif cinématographique en inscrivant le film dans un naturel décontracté et une franchise réaliste. En plus, la convivialité ambiante est encore appuyée.

**Daphné.** On savait qu'ils allaient faire le show, et ils l'ont

## NEW WAY

### Entretien avec Estelle Gaillardet et Jeanne Teyssier

*Un écran noir cache la vue du groupe au spectateur, comme pour lui permettre de se concentrer sur la musique qu'il entend. Puis il est soudain propulsé dans un espace morcelé, dans lequel évoluent et s'entremêlent mains, visages, instruments, paroles et musique. Parties présentes d'un tout absent, il faut chercher à voir et à entendre leurs échanges qui seuls peuvent nous conduire vers un ensemble imaginaire et pourtant bien réel.*

#### Parlez-nous de votre travail sur cet espace si saisissant et déstabilisant. Quel rôle a joué l'espace réel, objectif, dans la construction de l'espace filmique, subjectif ?

**Estelle.** Le film a été tourné dans le studio du batteur (on ne le voit jamais à l'écran, il n'existe que par sa voix dans le film, car nous voulions rendre par là son rôle d'entremetteur dans le groupe). Lorsque les musiciennes nous ont dit que c'était le seul endroit possible, sauf si on louait un studio d'enregistrement, notre réaction a d'abord été la perplexité et le refus.

On pensait qu'il était impossible de tourner là pour des raisons pratiques, et plastiques : l'endroit était tout petit, pas vraiment chaleureux, aux couleurs blanches et jaunâtres. C'était froid. Puis finalement on a décidé de relever le défi.

**Jeanne.** Ces contraintes matérielles nous ont permis d'aller plus loin dans nos recherches. Nous nous sommes très vite tournées vers le noir et blanc, capable de faire oublier les couleurs parasites du lieu, et contribuant à éloigner le spectateur du réel, en le confrontant à un espace esthétisé et abstrait.

**Estelle.** On a toujours eu l'idée d'une caméra en mouvement. On ne voulait pas de plan fixe. Avec ce petit espace qui nous laissait, techniquement, peu de liberté, on a joué sur le gros plan.

#### Que vouliez-vous exprimer à travers la position adoptée par la caméra ?

**Estelle.** Je cherchais en même temps que je filmais. La caméra était devenue mon œil. Je restais donc un moment sur chaque visage, chaque main, afin de les observer et d'attendre le moment où la communication s'établirait avec les autres parties de l'image. Ce qui nous intéressait dans le film, c'était la notion de groupe. Comment articuler l'individu au sein du collectif ? Comment s'effectuent les échanges ? Par le langage verbal ? Le langage musical ? Les deux ensembles ? C'est tout cela qu'exprime le gros plan, qui fait ressortir le détail, et insiste sur le passage d'un langage à un autre. Les musiciennes avaient des personnalités tellement différentes qu'on voulait vraiment insister sur leur individualité, intégrée au groupe. Il n'y a jamais de plan d'ensemble. L'idée du groupe est perceptible par l'entremêlement des sons : voix, accords...

**Jeanne.** Les voix semblent lointaines par rapport aux images en gros plan. Cela permet un contraste qui attire l'attention du spectateur. Qu'est-ce qu'un groupe ? Des musiciennes qui échantent, qui sont parfois d'accord, parfois en désaccord. Elles parlent, jouent quelques notes, et les sons émis se trouvent liés entre eux par les déplacements toujours en gros plan de la caméra qui suivent les informations transmises.

#### L'enchaînement des corps des musiciennes dans le champ, de leurs paroles, semble très organisé. Comment avez-vous décidé du déplacement de la caméra ?

**Estelle.** Au début, on pensait plus à une configuration où l'on voyait deux musiciennes, puis une, etc. On a filmé deux fois deux heures en continu. Finalement on a trouvé un meilleur enchaînement pour nos images en gros plan. Les filles ont en quelque sorte chacune leur « solo », l'une après l'autre, pour laisser le temps à l'objectif de capter leur personnalité propre. La caméra observe, et tisse un fil de droite à gauche avant de revenir sur ses pas, pour faire sentir le flux qui passe entre les langages verbaux et musicaux.

#### Et qu'avez-vous découvert de ces musiciennes ?

**Estelle.** A force de les observer, la caméra réussissait à extirper des vérités. Elles ont chacune des personnalités très tranchées qui ressortaient au bout d'un moment. Il y a Clémence, la chanteuse et plutôt meneuse. Théodora, celle qui est assise, tempère les débats. Et puis il y a Pauline, la plus intéressante visuellement pour moi. C'est sur elle que s'est concentrée la caméra. Elle est plus discrète, plus mystérieuse. Et contre toute attente, c'est la plus charismatique et la plus expressive. Elle est devenue le personnage principal du film, car elle cristallise toutes nos interrogations. Le film s'ouvre et se clôt sur son visage : elle fait d'emblée apparaître le thème de la discorde, en affirmant qu'elle voudrait totalement transformer le morceau. Et puis à la fin, elle reste la moins convaincue mais elle continue, elle représente la conciliation essentielle au bon fonctionnement d'un groupe.



Daphné Yvon et Eléonore Berrube



Estelle Gaillardet et Jeanne Teyssier

fait, à leur manière. Pas en faisant de la musique, mais en discutant, comme si on n'était pas là, ou en tout cas pas avec une caméra. C'est pourquoi le résultat est aussi naturel et détendu.

#### Quelle vision du groupe souhaitez-vous transmettre ?

**Daphné.** On voit qu'ils sont tous très complices. Leur groupe est avant tout l'histoire d'une amitié. Il est presque plus important pour eux de manger, discuter de tout et de rien, boire un coup, que de jouer de la musique. Ou plutôt, la musique est au centre de leur rencontre, c'est ce qui les réunit, mais pour eux, avoir un groupe et travailler la musique, c'est aussi travailler tout ce qui va avec.

Propos recueillis par Charlotte Swiatkiewicz

#### Enfin, selon vous, comment ces personnalités en sont-elles venues à former le groupe *Théodore, Paul et Gabriel* ?

**Jeanne.** Le résultat est assez paradoxal. En fait ce qui est intéressant c'est qu'au départ, on a eu l'image qu'elles voulaient bien nous donner. C'est un jeune groupe de filles en pleine ascension, qui s'interrogent sur l'image qu'elles veulent renvoyer d'elles-mêmes. Elles jouent sur le masculin/féminin, sont dans un certain contrôle de leur apparence, qui révèle cependant leur sensibilité et leurs faiblesses. Et nous, on s'est amusées à voir jusqu'où elles pourraient maîtriser leur image.

**Estelle.** L'opposition est au cœur du film comme elle est au cœur du groupe. Masculin/féminin, musique/verbe, accord/désaccord... Le groupe *Théodore, Paul et Gabriel* est avant tout un groupe de copines aux personnalités très différentes dont l'affirmation individuelle au sein du collectif ne se fait pas sans frictions. Et on a cherché à capter ces échanges, afin de percer le mystère qui entoure la construction et l'évolution d'un groupe à travers le travail musical.

Propos recueillis par Charlotte Swiatkiewicz

## LARSEN

### Entretien avec Korentin Guivarch et Anastasia Tcarkova



Tristan Renet et Dylan Cozian

*Le projet du film était de réunir dans un travail commun la musique acoustique et la musique électronique. Câbles, ordinateurs ou prises envahissent l'espace intime dans lequel évoluent les musiciens, qui doivent alors, non pas s'affronter, mais lutter ensemble pour créer une harmonie au sein de cette atmosphère mécanique.*

#### L'idée est née avant la forme. Quel était ce projet de départ, qui vous a poussés à travailler ensemble ?

**Anastasia.** Korentin et moi avons un projet similaire, celui de réunir la musique électronique et la musique acoustique. L'idée était de mettre en scène un conflit, qui se serait déroulé en trois temps : d'abord le désaccord, la dissonance. Ensuite serait venue la confrontation des deux univers, par la construction de lignes musicales. Enfin, l'harmonie aurait émergé du jeu musical conjoint de l'acoustique et de l'électronique. Mais notre projet a subi de grands changements par rapport à ces idées de départ, notamment à cause (ou grâce !) au lieu trouvé et aux musiciens choisis.

#### Que s'est-il passé avec le lieu de tournage ?

**Anastasia.** On a commencé par tourner dans la salle de danse du campus de Jussieu. On souhaitait avoir pour décor un grand lieu neutre, tapissé de miroirs, dans lequel la caméra pourrait se déplacer facilement. Nous avons de nombreux rushes filmés avec ce dispositif. Les musiciens étaient au centre de la salle, et les mouvements de caméra étaient très dirigés : reflets des personnages dans le miroir, puis leur découverte réelle progressive, leur contournement...

**Korentin.** Finalement le résultat ne nous satisfaisait pas du tout. On se croyait dans un clip ! Les musiciens, Tristan et Dylan, n'étaient pas à l'aise dans cette ambiance très maîtrisée, ils avaient préparé un morceau, et ils finissaient par n'être plus que dans la représentation. La recherche musicale était complètement occultée, au profit de la mise en scène. Il fallait penser l'image autrement et les contraintes matérielles sont devenues des atouts. Les problèmes de planning des réservations de la salle, de transports, nous ont obligés à trouver un autre lieu de tournage. On a atterri à Cherbourg dans l'appartement de ma mère, que les deux musiciens connaissent bien, puisqu'on s'y retrouvait souvent quand on était plus jeunes. Le plan fixe et le lieu plus intimiste que l'on a retenu pour notre plan-séquence permettent à la musique de s'exprimer sans être étouffée par des excès de mise en scène.

#### Vous connaissiez les musiciens ? Pourquoi choisir de les filmer a-t-il fait évoluer votre projet de départ ?

**Korentin.** La mise en scène du conflit a dû très vite être abandonnée, lorsqu'on a trouvé nos musiciens. Tristan et Dylan sont des amis à moi. Ils se connaissent depuis longtemps, et il était inutile de chercher à provoquer un conflit entre deux personnes qui étaient instinctivement en

harmonie. Cela fait cinq ou six ans qu'ils jouent ensemble, et musicalement ils se connaissent par cœur. On a alors préféré se concentrer sur cette entente pour l'exploiter, et ainsi laisser la musique travailler.

**Anastasia.** On a dû aussi s'adapter à l'absence de l'instrument acoustique, qui était quand même l'un des éléments essentiels de notre film. Alors qu'on avait demandé à Tristan de venir avec sa guitare acoustique, il nous a surpris en arrivant avec une guitare électrique. Mais il était plus à l'aise, et après les premiers essais on s'est tout de suite rendu compte que ça fonctionnait bien.

#### Enfin, l'évolution de votre projet est le passage d'une idée précise de ce que vous vouliez, à l'acceptation du hasard... Peut-on considérer qu'aux dépens d'un rythme narratif très étudié, vous vous laissez aller, en entraînant le spectateur avec vous, à l'observation et à l'écoute des musiciens au travail ?

**Anastasia.** Pas tout à fait. Ce que l'on a voulu exprimer, en effet, c'est l'improvisation des musiciens, sans que l'on n'intervienne sur le déroulement de leur travail. On leur avait bien demandé de ne rien préparer avant le tournage. Cependant, il y a une réelle progression et la séquence met en évidence un rythme inhérent à l'action qui se déroule sous nos yeux. On a tourné en continu pendant deux heures et demie. Mais le film commence lorsque Tristan entre dans le champ et clique sur son ordinateur. Le spectateur n'est pas projeté dans l'action directement, mais entre et découvre progressivement l'ambiance et les personnages. Ceux-ci font des tests, puis parlent du morceau ; ils effectuent ensuite leur premier Larsen<sup>1</sup>, mais ne se lâchent pas complètement. A la fin seulement, au deuxième Larsen, il y a comme une montée en puissance et l'on sent qu'ils sont satisfaits.

**Korentin.** L'idée est devenue celle de filmer le moment de la préparation musicale, avant qu'ils se mettent vraiment à jouer, là où se manifeste le plus visiblement leur complicité. On a par exemple essayé d'autres axes, où la caméra était posée en face, du côté des fenêtres. Or dans cette séquence on les voyait souvent de dos, Tristan sortait souvent du cadre... Alors que le film, en les réunissant constamment dans le champ, montre clairement leurs réactions, leurs mimiques (et ils en ont beaucoup !), ce qui renforce leur intimité et leur connivence musicale. On voulait filmer l'opposition entre deux musiciens, on s'est retrouvés à filmer deux amis qui font de la musique et qui s'amusent.

Propos recueillis par Charlotte Swiatkiewicz

<sup>1</sup> Effet Larsen : oscillation dans un microphone, perçu comme un sifflement.

# SOUND TRACK

## Entretien avec Cyril Martin et Léa Petel

*Deux espaces, deux temps, deux mondes. Le passage de l'un à l'autre se fait par le son, que le spectateur doit en partie imaginer et reconstruire, s'il veut plonger dans l'univers mystérieux qui se déploie sous ses yeux.*

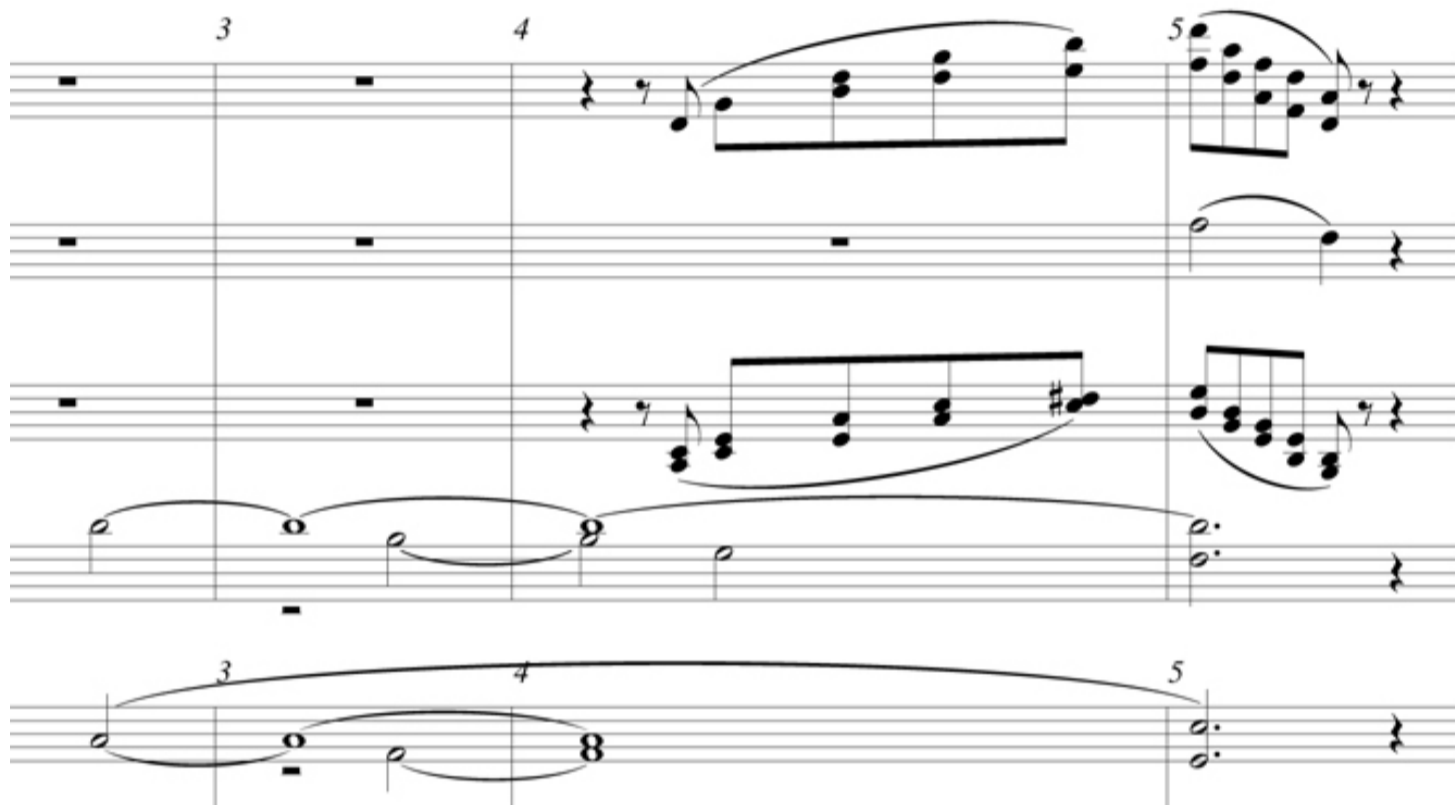
**L'immersion dans le film repose sur la juxtaposition, déroutante, d'images et de voix qui semblent appartenir à deux mondes différents. D'où proviennent les images du premier ?**

**Léa.** Elles sont tirées d'*Horromance*, un film muet, en 16mm et noir et blanc, réalisé par une amie à moi, étudiante en cinéma à New York. On voulait que le projet de l'atelier suive la construction de la musique de ce film, qui s'avérait parfaitement adapté : pas trop long, sans paroles, permettant donc de laisser beaucoup de liberté à la création musicale.

**Et comment s'est organisé l'autre monde, celui des voix ?**

**Léa.** On a cherché les compositeurs exprès pour notre film. Quand on a rencontré le pianiste, on lui a montré *Horromance*, puis on a un peu discuté. Il nous a parlé de ce qu'il aimait, et inversement, nous, on lui a dit que la réalisatrice aimait beaucoup Danny Elfman par exemple. Il nous a alors répondu qu'il avait justement l'idée de s'inspirer de ce style de composition. A partir de là, on lui a donné carte blanche.

**Cyril.** On a enregistré deux séquences. Dans un premier temps, on a filmé le pianiste seul, avec son instrument, en train de composer. La deuxième séquence, celle que l'on a retenue, montre le pianiste et l'ingénieur du son travaillant sur le mixage de la composition. Notre préférence pour la deuxième vient de la richesse apportée par le dialogue et les échanges. Non seulement ils illustrent le processus de création, mais ils fragmentent également la musique, attirant l'attention du spectateur et obligeant celui-ci à reconstruire lui-même le morceau.



Partition originale de Vincent Wavelet pour le film *Horromance*

**Il y a un troisième monde, englobant, qui orchestre harmonieusement les deux précédents. Parlez-nous du tournage et de votre travail sur le rythme.**

**Cyril.** Rien n'était improvisé, on a tout soigneusement préparé. On a réarrangé l'espace pour avoir les plans auxquels on avait pensé avant de tourner : on savait qu'à tel moment on voulait filmer telle manière un musicien, et pour cela il nous a fallu déplacer le piano, etc. Pendant le tournage le travail a été facilité par l'utilisation d'un moniteur vidéo. On pouvait donc voir le résultat de nos choix de cadrage immédiatement, et recommencer si l'on n'était pas satisfait. On a mené une vraie réflexion pour empêcher l'ennui de s'installer chez le spectateur. Il faut que le plan avance, qu'il y ait un rythme, et donc une direction d'acteur et une orchestration des sons. Il faut savoir que si on avait filmé les musiciens en train de composer à leur rythme, c'était six heures de plan-séquence !

**Si l'on pense à l'attention que vous portez aux mouvements et aux déplacements de la caméra, on pourrait presque parler de construction chorégraphique, permettant à la musique de passer du sonore au visuel...**

**Léa.** On avait en tête l'idée d'une chorégraphie, parfaitement construite et équilibrée, pour que le spectateur ressente l'harmonie de l'ensemble : musique, paroles et image.

**Cyril.** On a fait très attention à la stabilité de la caméra : les musiciens sont calmes, il faut que l'image le soit aussi. Même si les mouvements compliqués qu'entraînait notre chorégraphie auraient pu nécessiter une caméra à l'épaule, il en était hors de question. On a donc du trouver des astuces pour empêcher le plus possible à l'image de bouger. Les nombreux zooms vont dans le même sens. Ils apportaient sérénité et intimité à cet espace de création musicale. Le spectateur peut ainsi s'approcher au plus près, tout en ne se faisant pas remarquer par sa présence discrète.

**Une présence discrète qui marque donc une volonté de se placer en observateur... Comment avez-vous articulé votre travail très réfléchi de chef d'orchestre ou de chorégraphe, avec la découverte qu'engendre nécessairement le processus de création ?**

**Léa.** On a fait six prises de cette séquence de quatorze minutes. Et ce qui est intéressant c'est qu'elles mettent en lumière l'évolution de la composition par les musiciens. Lorsqu'on a regardé la première prise, on a vite compris qu'il manquait quelque chose, c'est pourquoi on a décidé d'attendre pour les laisser avancer avant de les filmer. On s'est adaptés, et le film s'est en quelque sorte imposé à nous, s'est inventé de lui-même. On avait tout préparé, mais après on a laissé de la liberté pour voir ce qui se passait. La « forme » est très cadrée, mais pour permettre à la surprise du « fond » de s'exprimer...

**Cyril.** Toutes les décisions que l'on a prises sont au service du hasard et de la découverte de la création musicale.

Propos recueillis par Charlotte Swiatkiewicz

## LA MUSIQUE AU TRAVAIL

### Entretien avec Noëlle Pujol

**Pourquoi avoir choisi ce thème, la musique au travail ?**

**Noëlle Pujol.** J'avais envie de proposer quelque chose d'assez éloigné de ce que je fais d'habitude, je voulais en savoir le moins possible, afin d'apprendre et d'expérimenter en même temps que les étudiants. Le choix de la musique s'est fait en fonction de mes affinités et de quelques-unes de mes expériences récentes qui m'ont donné envie d'approfondir dans cette voie. La musique, je l'écoute beaucoup, mais je ne suis pas une spécialiste. J'aime aussi les moments musicaux dans les films, j'aime les Marx Brothers, j'aime les films de Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Je ressens de nombreuses résonances entre le langage cinématographique et le langage musical. Il y a trois ans, on m'a proposé de filmer les séances de répétition du concert « Chants d'Est » de la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton avec l'ensemble Niguna. La musicienne était accueillie dans le Chapiteau Romanès à Paris, et réalisait la mise en scène et la direction musicale de l'orchestre. Plus récemment, sur le tournage du film « Die Wiedergänger » du réalisateur allemand Andreas Bolm, des improvisations musicales se sont insérées dans la narration. Dans les deux cas, je me suis alors moi-même retrouvée dans la situation de filmer des musiciens au travail.

**En revanche, filmer quelque chose en train de se faire, saisir un processus de création dans sa durée, est une démarche qui se rapproche de tes propres préoccupations artistiques...**

**Noëlle Pujol.** C'est ce qui crée la continuité avec mon travail. L'idée de fabrication, de recherche, est quelque chose que j'aime filmer, jusqu'à produire une création commune entre le filmeur et le filmé. Je pense que l'on peut fabriquer à partir de l'endroit où l'on se trouve, que le cinéma se fait devant



Charly Buchris, Rémi Chevillet et Karim Sernam

nous, et il s'agit alors d'être là et d'être capable de le voir. Dans *Le Préparateur*, un film documentaire que j'ai réalisé en 2006, j'ai suivi le travail d'un taxidermiste dans son laboratoire. A partir du cadavre d'un cygne blanc, le préparateur va essayer de lui redonner un semblant de vie : il défait son corps, le vide

pour le remplir et le re-fabriquer à la manière d'un véritable artefact. Ce long travail révèle l'hétérogénéité des matériaux organiques et artificiels, la mise en place de différents gestes, comme ceux du photographe, d'un médecin qui opère, d'un boucher qui découpe, d'un sculpteur, d'un couturier qui

ajuste l'habit. Décomposition, composition, recomposition... On n'est plus très loin du travail de montage.

**Un processus de fabrication s'inscrit dans une durée. Cela explique-t-il ton choix pour le plan-séquence imposé aux étudiants ?**

**Noëlle Pujol.** J'aime filmer en continu, en plan-séquence, c'est une expérience très physique, extrêmement sensible, où la durée transforme l'image. Je voulais inviter les étudiants à expérimenter une nouvelle manière de regarder et d'écouter, très éloignée de leur pratique personnelle. Montrer des personnes en train de faire de la musique, c'est montrer non seulement des personnes qui accomplissent un travail devant la caméra, mais aussi la musique comme quelque chose qui est en train de prendre forme. Cela nécessite de s'immerger dans une durée et un rapport à l'espace. Il faut accepter d'entrer dans une construction à plusieurs dimensions : en situation de recherche, d'hésitation, de rencontre. Comment filmer et entendre ce qui se passe sous mes yeux ? Comment retrouver une dramaturgie dans cette durée ? Parfois, les choses étaient là, dans l'image, mais les étudiants ne les voyaient pas. Puis au montage, les choses s'éclaircissent et prennent vie. Je parlais tout à l'heure des rapports entre langage musical et langage cinématographique, dont on trouve un écho avec le plan-séquence : comment construire une durée cinématographique à partir de la musique, qui est aussi l'organisation d'une durée, d'un rythme. L'exercice de l'atelier était aussi de s'approprier le plan-séquence et toutes ses possibilités.

**L'épreuve d'une durée et l'appréhension de l'espace se compliquent encore davantage en proposant la conception et la réalisation d'une exposition à partir des films.**

**Noëlle Pujol.** Une fois montés, les films sont comme démontés et remontés dans le cadre des installations vidéo sonores. Les films sont mis dans un nouvel espace de diffusion, avec des éléments de scénographie, et confrontés aux autres films. Mais cela poursuit l'idée d'un processus toujours en devenir. On avait l'impression d'être allé jusqu'au bout avec le plan-séquence, et puis finalement on le remonte, et on lui fait dire autre chose. C'est une façon de déjouer et de rejouer

la scène dans l'espace d'exposition. Il est intéressant de voir, et d'entendre, comment chaque travail musical va pouvoir s'harmoniser avec l'ensemble. Le spectateur va être amené à se déplacer, se concentrer, écouter cette polyphonie qui se répand dans l'espace.

**Cette polyphonie n'est-elle pas l'aboutissement du travail commun qui s'est élaboré tout au long de l'année au sein de l'atelier ?**

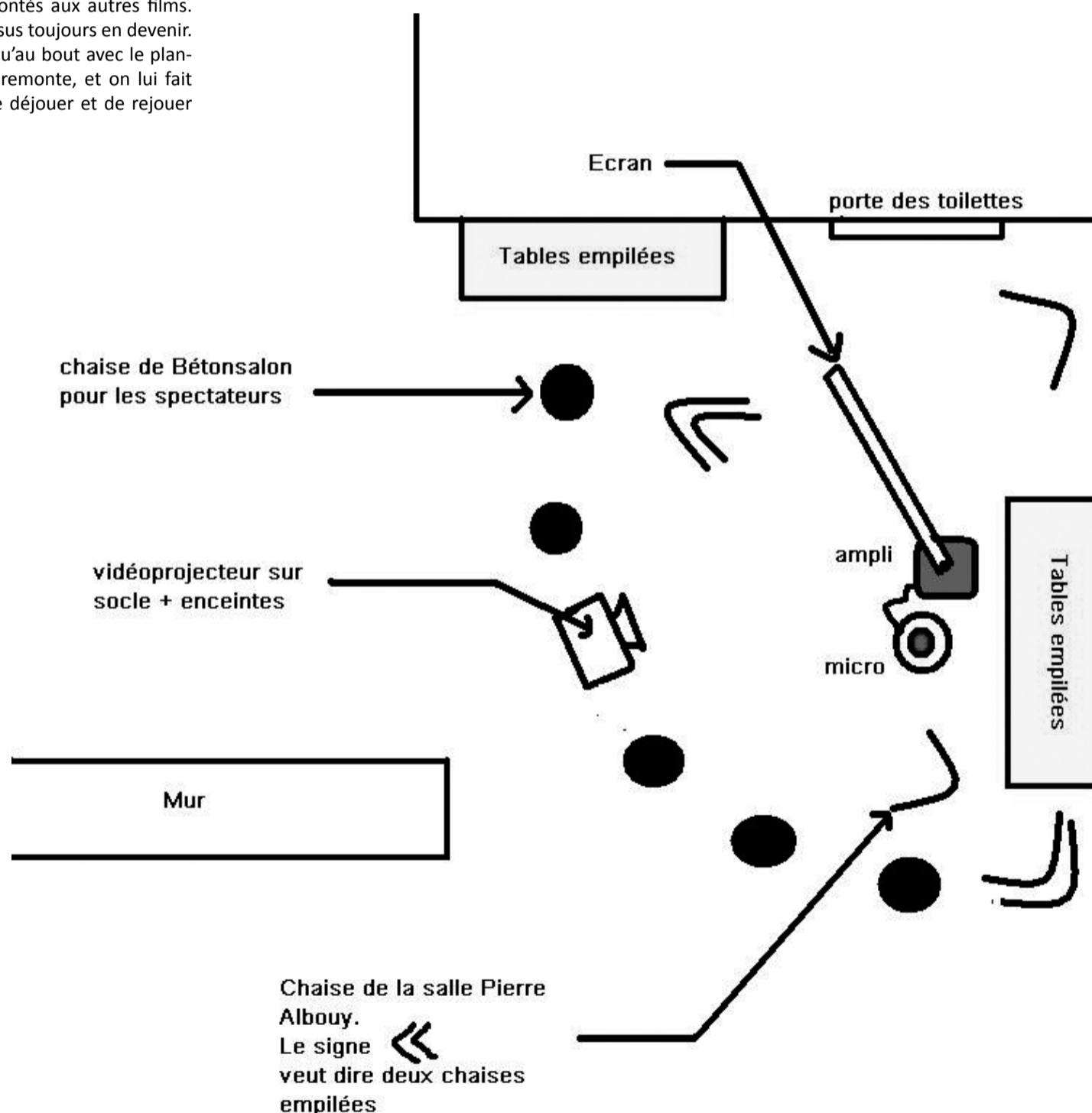
**Noëlle Pujol.** Dès le départ c'était une aventure commune. A chaque séance de travail, on était tous là, et chaque projet a bénéficié des accords et désaccords de tout le monde. Ce n'était pas toujours facile à gérer, mais ces échanges ont donné une dynamique au groupe. Personnellement, ça m'a forcé à beaucoup écouter. Je me suis trouvée confrontée au cadre scolaire de l'atelier, et donc à son calendrier, qui ne me laissait pas toujours le temps d'agrémenter les séances de toutes les lectures, expositions, qui auraient pu nourrir davantage nos réflexions. Il fallait se concentrer sur ce qu'il y avait à fabriquer pour l'atelier : des films en plan-séquence en vue d'installations vidéo sonores, prenant pour sujet la musique au travail. Je devais donc partir avant tout de leurs travaux et recherches. C'est en cela, aussi, que l'enrichissement a été mutuel. En tant qu'intervenante, j'essayais de leur transmettre une manière de voir et d'entendre ; à l'inverse, je devais apprendre à regarder et écouter ce qu'ils avaient à dire et montrer. Le projet n'était pas facile, mais son intérêt résidait aussi dans son enjeu qui sort du cadre de l'université, avec l'exposition. Il y avait une

prise de risques dont le dépassement a abouti à quelque chose de concret : il y a un objet qui existe, il y a un film, il y a un matériau, que les étudiants vont diffuser grâce à l'exposition. Certains veulent même utiliser les rushes pour continuer à expérimenter de nouvelles possibilités.

**A l'approche de la fin de toute cette aventure, pourrais-tu nous parler de l'une de tes plus grandes découvertes ?**

**Noëlle Pujol.** J'ai découvert des personnages. Plusieurs des protagonistes sont devenus des personnages, ce n'était pas prévu. Ce sont des portraits de musiciens qui cherchent des sons et des harmonies. Les étudiants sont allés à la rencontre de ces personnages et ont su en dégager une présence forte, parfois même dans leur fragilité. C'était très agréable à suivre et à les voir se transformer tout au long de l'année. Il y a une évolution dans le travail des réalisateurs et des protagonistes : c'est là aussi que réside la création commune, dans une collaboration entre le filmeur et le filmé. Mais j'ai l'impression d'avoir encore à découvrir, comme la mise en espace de l'ensemble des séquences filmées, la nouvelle composition musicale des sons accumulés. Nous avons joué le premier acte. Le second reste à venir, et les suivants à réfléchir...

Propos recueillis par Charlotte Swiatkiewicz



## Atelier & exposition

Le travail présenté dans cette exposition a été mené en étroite complicité avec Rémi Galibert, ex-étudiant de la licence Cinéma de Paris Diderot, qui achève aujourd'hui ses études en son à l'école nationale supérieure Louis Lumière. Il a encadré de près la fabrication sonore des projets des étudiants, de la prise de son jusqu'au mixage, et accompagné celle de leurs installations.

Camille Aurelle, coordinatrice technique des Ateliers Cinéma (UFR LAC), a assuré l'encadrement technique et logistique des travaux réalisés par les étudiants, des premiers tournages jusqu'à la mise sur pied des installations.

Agnès Noël, responsable des projets pédagogiques à Bétonsalon, a assuré la mise en œuvre technique et logistique de l'exposition.

Catherine Ermakoff, responsable des Ateliers Cinéma, a travaillé, en étroite collaboration avec Noëlle Pujol, à l'organisation de l'atelier, de l'exposition, et l'édition de ce journal.

## Journal

L'intégralité des entretiens ont été réalisés et mis en forme par Charlotte Swiatkiewicz, étudiante en Master 1 « Histoire et esthétique du cinéma » à Paris Diderot.

Maquette : Agnès Noël

Secrétariat de rédaction et coordination : Catherine Ermakoff

*Nous remercions chaleureusement :*

*Antonie Bergmeier (Mac Val), Mélanie Bouteloup (Bétonsalon), Jean-Jacques Hourcade (responsable administratif de l'UFR LAC) Léna Monnier (Kadist Art Foundation), Jacqueline Nacache (enseignante responsable du master Cinéma de Paris Diderot), Paule Petitier et Stéphanie Smadja (Directrice et directrice adjointe de l'UFR LAC).*



Noëlle Pujol et les étudiants de l'atelier au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris pour l'exposition Ryan Trecartin et Lizzie Fitch

## Informations pratiques

« La musique au travail »

Exposition à Bétonsalon du 4 au 7 avril 2012.

Vernissage et performances le mardi 3 avril à partir de 18h

### Bétonsalon

Centre d'art et de recherche

9 esplanade Pierre Vidal-Naquet

Rez-de-Chaussée de la Halle aux Farines

75013 Paris

Métro ligne 14, RER C

Station Bibliothèque François Mitterrand

Entrée gratuite

Ouvert mardi - samedi / 11h-19h

info@betonsalon.net

+33 (0)1.45.84.17.56

www.betonsalon.net

Adresse postale

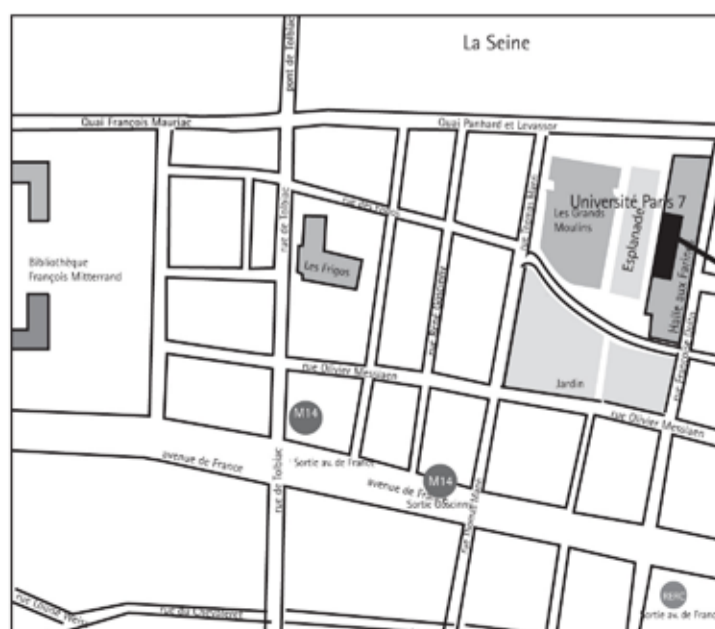
Bétonsalon

BP 90415

75626 Paris cedex 13

Les Ateliers Cinéma de Paris Diderot

<http://ufrlac.lac.univ-paris-diderot.fr/ATELIERSCINEMA>



Mairie de Paris

Université Paris Diderot



île de France

LEROY MERLIN  
...et vos amis  
partent Vite!

tram

Bétonsalon est membre de tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France

Partenaires médias

LE 13 DU MOIS  
Le magazine trimestriel de la programmation

PARISart