

Note d'intention - La Grande Passion Johann Percival

La musique, comme le découpage, le montage, le décor, la mise en scène doit contribuer pour sa part à rendre claire, logique, vraie, la belle histoire que doit être tout film. Tant mieux, si, discrètement, elle lui fait don d'une poésie supplémentaire, la sienne propre.

- Maurice Jaubert,
« Petite école du spectateur », Revue *Esprit*, n°43, avril 1936

La Grande Passion sort en 1928, soit un an après *Le Chanteur de Jazz*, considéré comme le premier film parlant de l'histoire du cinéma. En 1929, c'est André Hugon lui-même qui, avec *Les Trois Masques*, signera la réalisation du premier parlant français. Autrement dit, *La Grande Passion* est à l'articulation du passage du muet au parlant. Il m'a donc semblé important de traduire cet élan au sein de la bande sonore, cette tension du médium vers une innovation technologique qui va bouleverser l'histoire du 7^e art et sa manière de raconter, en images et sons, ses propres *histoires*.

Dans ce but, et pour accompagner cette transition, j'ai décidé de parsemer la bande sonore de bruitages d'ambiance afin de mettre la composition musicale en perspective, aussi bien sonore et spatiale qu'historique. Par exemple, l'utilisation d'un léger bruitage de vent dans les feuilles d'arbres permet, lors de la scène de chasse où Jean Espoey rencontre Harriett Bush pour la première fois, de replacer la musique au second plan. La faisant ainsi plus discrète, une perspective sonore s'installe, la mélodie est spatialisée (et non systématiquement au premier plan) et l'immersion du spectateur s'en voit décuplée.

Hugon a intégré au film de nombreuses vues documentaires montrant l'arrivée de la foule aux abords du stade de Colombes. La musique étant vecteur de fiction, il m'a paru intéressant de bruite ces images au plus proche de leur action et de n'en traduire musicalement que l'urgence avec de discrets sons de clairons en fond, guidant la foule et s'intensifiant à mesure qu'elle se rapproche des tribunes. Enfin, dans une même perspective historique, puisqu'un certain nombre d'opérateurs apparaissent à l'écran, j'ai monté sur l'ouverture du film et ses images documentaires plusieurs déclenchements d'obturateur s'accéléralant faisant référence au travail de décomposition du mouvement de Marey et Muybridge ainsi que l'archive de l'enregistrement du *Régiment de Sambre-et-Meuse* (composé fin XIX^e par Robert Planquette peu après la Commune de Paris) pour révéler au spectateur la cadence que les opérateurs se fredonnaient afin de tourner la manivelle de la caméra au rythme adéquat.

De la même manière, la composition musicale en tant que telle s'est faite autour de deux partis pris qui me sont familiers et que j'ai choisi d'adopter pour l'accompagnement sonore de *La Grande Passion*.

Le premier, une formation hybride entre un orchestre symphonique et les instruments que l'on retrouve dans les musiques actuelles (le synthétiseur, la guitare électrique, la basse, la batterie...). Cette association m'a permis de réunir le meilleur de deux mondes. D'un côté, les sonorités contemporaines qui accordent une grande liberté dans les choix de textures pour entrer en résonance avec les motifs de l'image. De l'autre, la palette complète des outils que réunit l'orchestre pour accompagner un récit cinématographique. L'orchestre regorge de sonorités très variées et l'orchestration de procédés institutionnalisés : le cinéma nous a appris à reconnaître une tension dramaturgique au moindre *tremolo* de cordes, à tendre vers une émotion forte à l'apparition du *vibrato* porté par le premier violon, à jouir d'un lâcher-prise lors d'une course-poursuite rythmée par les éclats de cuivres et de cymbales. Cette combinaison de l'orchestre et d'instruments contemporains m'a accordé une grande liberté d'écriture pour me rapprocher au plus près des images et leur narration.

Le second a été de composer un accompagnement musical et sonore oscillant entre un premier degré immersif au sein du récit et de l'action en adéquation avec les intentions de la réalisation, et une touche de second degré qui commente l'image et dialogue avec le spectateur.

L'expérience filmique du spectateur, dans son acception synonyme de bagage culturel, est une bénédiction pour le compositeur en ce qu'elle lui permet de jouer avec les attentes du public et de ne pas toujours satisfaire son envie pour mieux le prendre par surprise. La musique de film est libre et peut aller à l'encontre de l'image dans un *contrepoint* (comme le définissait Maurice Jaubert dès les années 1930) en suscitant une émotion contraire à celle suggérée par le récit à l'image dans le but d'enrichir et nuancer le propos du film : par exemple, une musique angoissante à tempo lent sur une scène de liesse pourrait laisser présager une catastrophe en devenir...

De cette manière, les mélodies mélancoliques et tendues interprétées par le piano soliste sur les étreintes de Sonia et Jean tiennent en haleine le spectateur plutôt que de le laisser embrasser pleinement la légèreté de leurs retrouvailles. L'accompagnement musical est ainsi tendu vers le futur d'une rupture en devenir et s'inscrit dans un pendant narratif parallèle au récit visuel.

Comme j'y ai fait référence pour les lieux communs de l'orchestration de musique de film, l'expérience filmique d'un spectateur de 2023 est conditionnée par les milliers d'images sonores qu'il a consommées. C'est le cas aussi pour la mise en scène, bien entendu. Une question fondamentale s'est posée lors de la composition de l'accompagnement des deux matches de rugby montés au sein du long-métrage. Là où le film impressionne en faisant référence aux avant-gardes photographiques début XXe avec ses plans en contre-plongée verticale de mêlées sous une vitre, ses *travellings matte* peuvent aujourd'hui faire sourire le spectateur du XXIe, le procédé étant encore à ses balbutiements. Le compositeur doit alors prendre parti : susciter l'amusement ou l'adhésion du spectateur. De par sa réalisation et direction d'acteurs, on sent la volonté d'Hugon d'emmener le public à la victoire des Bleus. J'ai donc choisi, à mon tour, de tendre la main au spectateur en proposant un thème orchestral martial et triomphant pour le plonger au cœur de la mêlée.

A contrario, lorsque Jean s'élanche dans une course-poursuite effrénée à skis avec Rétifat, mon propre désir de spectateur m'a guidé vers une proposition musicale qui évoque le thème emblématique d'un certain agent secret de sa Gracieuse Majesté en costume trois pièces... J'espère ainsi créer, avec cet anachronisme, une complicité culturelle avec le spectateur et mettre en perspective l'ensemble de l'accompagnement musical, trahir son anachronisme propre pour signifier au spectateur que l'orchestre n'est pas voué à faire illusion, tel un pastiche d'époque, mais plutôt à faire vibrer les images au rythme de notre siècle.

Par définition, le visionnage d'un film muet accompagné d'une musique seule, quelle qu'elle soit, met le spectateur d'aujourd'hui à distance du propos et de l'action à l'écran car ces derniers peuvent être ressentis comme trop « éloignés » des instants de « réalité » qu'est capable de projeter de nos jours le médium.

En ce sens, des images, ne serait-ce que partiellement bruitées tout en étant fictionnalisées par la musique apparaîtront dès lors plus réalistes et vraisemblables.

Ainsi, l'enjeu de l'accompagnement musical et sonore d'un film muet est double : tisser des liens entre l'image, sa narration et l'histoire de son médium, tout en suscitant l'adhésion du spectateur afin de lui proposer l'expérience la plus riche et l'interprétation la plus personnelle du récit.

Johann Percival

// POUR ALLER PLUS LOIN //

Des extraits du film accompagnés de la musique sont à retrouver sur Youtube, Soundcloud et Instagram :

@johann.percival

<https://soundcloud.com/johann-percival>

BIO - Johann Percival

Auteur - compositeur - interprète de musique de film depuis 2016, Johann Percival a composé pour cinq longs-métrages de fiction restaurés par le CNC, courts-métrages contemporains, documentaires...

Son style musical trouve sa source dans la symbiose créée par la rencontre fertile des sonorités riches et codifiées de l'orchestre symphonique et la pluralité des textures offertes par les formations contemporaines électroniques, jazz, rock...

Formé au Conservatoire à la pratique et théorie musicales, il est autodidacte dans l'apprentissage de la MAO (musique assistée par ordinateur). A la Sorbonne, ses recherches universitaires en Histoire de l'Art et du Cinéma sur les liens qu'entretiennent musique et image ont fondé son approche originale et personnelle de la composition musicale au cinéma.