

BAPTISTE BOUQUIN

Compositeur de la musique d'*Un Transport en commun*, réalisé à Paris le 21 juillet 2010

Compositeur et musicien interprète, il étudie au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris (CNSMDP) puis compose à partir de 2003 des musiques de court-métrages, de long-métrages de fiction, de documentaires, de théâtre (La Montagne aux fleurs de Nicolas Flesch) et de ciné-concerts (Profondo Rosso avec Surnatural Orchestra). Parallèlement à une carrière de saxophoniste et compositeur-arrangeur au sein du groupe Surnatural Orchestra, il a entrepris depuis 2004 une collaboration avec la réalisatrice Dyana Gaye.



FILMOGRAPHIE

Un conte de la Goutte-d'Or, Court-métrage de Dyana Gaye, 2014, avec Lionel Lingeiser, Nina Meurisse, Claire Tran, Clovis Fouin

* Auteur de la musique

Des étoiles, Long-métrage de Dyana Gaye, 2013, avec Souleymane Seye Ndiaye, Ralph Amoussou, Maya Sansa, Mata Gabin...

* Auteur de la musique

Hsu Ji derrière l'écran, Court-métrage de Thomas Rio, 2012, avec Kadelina Fang, Guillaume Amaro, Sylvain Briani-Colin, Socrates Minier-Matsakis...

* Auteur de la musique

Igor Tututson ou l'incroyable histoire d'un homme ordinaire, Court-métrage de Nils de Coster, 2011, avec Christophe Salengro, Frédérique Bel

* Auteur de la musique

Un transport en commun, Court-métrage de Dyana Gaye, 2009, avec Umban U'Kset, Mbègne Kassé, Anne Jeanine Barboza, Bigué Ndoye...

* Auteur de la musique

Le Roi Jean, Court-métrage de Jean-Philippe Labadie, 2008, avec Jason Travers, Nathalie Eybrard, Charlie Lucas, Arnaud Lemazurier

* Auteur de la musique

J'ai deux amours, Court-métrage de Dyana Gaye, 2007, avec Lamine N'Diaye, Illya Amar, Baptiste Bouquin, Jean-Philippe Feiss

* Acteur, Auteur de la musique

Deweneti, Court-métrage de Dyana Gaye, 2006, avec Abasse Ba, Oumar Seck, Nianga Diop, Moustapha Gaye...

* Auteur de la musique

Alice, Court-métrage de Sylvie Ballyot, 2002, avec Anne Bargain, Élodie Mennegand, Lei Dinety

* Auteur de la musique

ENTRETIEN AVEC BAPTISTE BOUQUIN

Baptiste Bouquin : Pour moi l'intérêt d'*Un Transport en commun* est dans la confrontation des cultures.

Je trouve que le film porte une vraie modernité même s'il utilise des langages très connotés dans le passé, un peu passéistes.

C'est-à-dire ?

Les styles de musique que nous avons choisis ne sont pas contemporains. Ils sont utilisés comme tels c'est-à-dire comme des références, des citations. [...]

Peux-tu nous décrire la genèse du film et ta rencontre avec Dyana ?

Ça fait longtemps que l'on travaille ensemble avec Dyana. Je l'ai rencontrée par le Surnatural Orchestra [le groupe dans lequel joue Baptiste Bouquin] donc par l'entourage amical. Elle m'a demandé de faire la musique d'un de ses courts métrages, *J'ai deux amours*. [...] L'idée c'était que les musiciens jouent en direct, au moment du tournage. La musique a toujours eu un rôle important dans les films de Dyana. Elle lui accorde une place particulière.

Le père de Dyana est musicien. Il est bassiste, il a joué dans un groupe qui s'appelait West African Cosmos, un des premiers groupes de fusion africaine dans les années 1970. Umban U Ksët, le comédien qui joue le chauffeur de taxi en était le chanteur. Wasis Diop (qui est depuis devenu un chanteur reconnu) en était le guitariste. [...]

Dyana baignait donc dans la musique. Elle dit aussi que son envie de cinéma est vraiment venue des films musicaux.

Après *J'ai deux amours* j'ai fait *Deweneti*, pour lequel elle m'a laissé le champ libre pour le style de la musique. J'ai composé ce qui m'est venu : une musique lointainement inspirée de l'Afrique mais aussi du jazz de la Nouvelle-Orléans que j'écoutais à ce moment.

Je pense que le choix artistique est justement là. Il est de dire : « je ne fais pas un film africain, je fais un film, donc je ne veux pas de la musique africaine je veux de la musique de film ! » Dyana ne part pas du principe que dans un film africain il faut de la musique africaine. D'ailleurs Jean Rouch parlait de faire des films « Rouchiens ». Dyana a une culture multiple : elle vit en France et a une culture autant française, sénégalaise qu'italienne. Les choses ne sont pas données, elles sont assez malléables. Je pense que le vrai sujet c'est : le phénomène d'adoption. La culture est un processus, et en ces temps de discours sur l'identité nationale, on peut s'interroger sur : qu'est-ce qu'une culture ? Ne serait-ce pas ce que chacun décide de faire sien, ce que chacun adopte comme étant sa culture ? Quelque part, en parlant autant de comédie musicale que de réalité africaine, Dyana dit que sa culture est autant Jacques Demy que Ousmane Sembene. C'est ce qu'est vraiment le métissage non pas au sens un peu dégradé qu'il a aujourd'hui mais au sens d'être avec ce qu'on connaît, ce qu'on a appris et ce qu'on aime. Le film représente un alliage de ce que Dyana a choisi comme étant sa culture. [...]

C'est pour cette raison que le film est pour moi une réponse au discours de Dakar de Sarkozy qui dit qu'il faut que les Africains rentrent dans l'Histoire... Quelle absurdité ! L'Afrique est évidemment dans l'Histoire car toute culture est un processus historique en lien avec le reste du monde et à chaque instant cette Histoire est fabriquée par des individus qui font des choix et influent sur le collectif, sur leur évolution culturelle. Le film est aussi un hommage rendu aux musiques afro-américaines toutes issues d'Afrique ce qui témoigne bien des influences culturelles et historiques que l'Afrique a eues sur le monde entier.

Dyana fait toujours passer le discours comme ça de manière subtile. Mais c'est pour ça qu'il y a cette citation du discours de Dakar dans son film. C'est ça que ça raconte. Dans la

chanson du taxi qui sort vraiment du champ du reste des chansons. C'est une citation lointaine mais elle y pensait quand elle l'a fait.

Pour revenir à *Deweneti* : le côté conte, la neige qui tombe à la fin et la démarche du petit garçon, pour moi c'était vraiment *Les Aristochats*. A ce moment-là, j'étais au conservatoire et j'avais des cours d'histoire du jazz. J'écoutais beaucoup de vieux jazz, de New Orleans. Ça m'est venu naturellement. Et Dyana l'a complètement assumé. Dans *Deweneti* le premier morceau est plutôt d'inspiration africaine, à ma manière, et le dernier est plus loin de ça. Il y a une évolution au cours du film. Et les dernières notes de musique de *Deweneti* annoncent presque *Un Transport en commun*, dans l'imaginaire, je veux dire, mais aussi dans le rapport de la musique et de la manière de filmer de Dyana. C'est donc tout à fait logique qu'on les montre au cinéma ensemble et dans cet ordre-là parce qu'il existe vraiment une continuité, qui n'était pas vraiment consciente... mais c'est aussi la collaboration de film en film qui nous amène à ça.

Pour *Deweneti*, tu as fait la musique en regardant le film une fois qu'il a été fini ?

Oui. Pour *Un Transport en commun* évidemment c'était l'inverse. J'ai écrit la musique à partir du scénario et des paroles des chansons, avant le tournage.

Comment s'articule le fait que les chansons disent des choses par les paroles mais aussi par la musique ?

Le principe d'*Un Transport en commun* sur les chansons c'est qu'il y a une chanson de groupe au début et une chanson de groupe à la fin. [...] qui sont des chansons chorales où chacun dit une phrase et pour le reste du film il y a les chansons des personnages. [...] Les chansons sont donc les chansons des personnages, elles correspondent au caractère des personnages, à une typologie et à l'expression d'une intériorité et d'une problématique. Dyana voulait vraiment que ce soit : « le temps d'un voyage, les gens qui se rencontrent et se disent un peu de leur histoire ». A travers ces récits il y a un portrait qui émerge : celui de l'Afrique, du Sénégal, du rapport entre l'Europe et le Sénégal.

Dyana m'avait fait un disque avec les chansons qui étaient ses sources d'inspiration. Elle écrit également en musique. Elle avait donc déjà des styles, des couleurs qui étaient liés à des personnages. Il y avait du Cesaria Evora, du Aretha Franklin, du Debussy (les dernières notes de la musique du film sont une citation du *Clair de lune* de Debussy), il y avait du Satie, il y avait évidemment *Les Demoiselles de Rochefort*, il y avait aussi *Annie* de Thomas Meehan qui est vraiment une référence de Dyana assez marrante, un peu inattendue.

Si l'on commence par la première chanson : *Le 7^{ème} passager*.

C'est la chanson chorale, l'idée de départ c'était de mettre tout dès le début, d'aller dans le style le plus classique possible. Pour moi ça veut dire que l'orchestration doit être proche de l'orchestration canonique, c'est à dire : orchestre symphonique et big band. Mais il s'agit d'un court métrage, il n'y a pas beaucoup d'argent et pour aller dans le style il faut au moins 60 musiciens ! Avec les moyens qui ont été les nôtres nous avons pu réunir un big band de jazz : Surnatural Orchestra, et un orchestre symphonique réduit à son minimum c'est-à-dire une section de cordes (contrebasse, violoncelle, alto, violon 1, violon 2) il y avait une dizaine de cordes jouées par l'ensemble Les Cordes. On obtient quand même presque 40 musiciens.

Quand tu parles du « style » c'est quoi ?

Quand je dis « style » je pense à la comédie musicale américaine des années 1950. Ça commence comme ça parce que c'est une comédie musicale, il faut aller dans le code. La beauté du film viendra du contraste entre le code le plus pur et la manière de filmer de Dyana qui est réaliste : filmer les gens de la rue, le choix d'avoir des acteurs non professionnels qui jouent dans leur langue...

D'ailleurs tout de suite, dès la première chanson il y a un énorme contraste avec la langue de la chanson qui est le français alors que jusque-là les personnages parlaient dans leur langue.

Oui mais le Sénégal est aussi traversé par ces enjeux de langues, la langue officielle est le français. [...] Il y a beaucoup de langues au Sénégal. Il y a aussi le mélange à l'intérieur des phrases, ils mélangent les mots de français avec des mots de wolof... ils passent de l'un à l'autre. Parfois le français est aussi la langue pour se comprendre entre deux personnes qui parlent deux langues différentes. Nous avons notre regard là-dessus, il faut faire attention à ne pas plaquer notre regard.

Dyana redoute ce qu'elle appelle «le cinéma calebasse» : ce n'est pas parce qu'on fait un cinéma africain qu'il faut forcément que le film se passe dans un village, qu'il parle du rapport au traditionnel, que la musique soit traditionnelle, et que les gens soient en boubou et que ce soit dans la pauvreté.[...]

Pour en revenir à la première chanson, elle joue totalement sur le style : vocabulaire jazz, des chorégraphies avec le maximum de danseurs. C'est une scène qui nous a demandé énormément de temps de préparation, qui a occupé presque la moitié du temps de préparation de danse... c'était aussi une des premières qu'on a tournée.

Comment s'est passé le tournage ? Les musiques étaient déjà écrites...

Oui. Deux mois avant le tournage, j'écrivais des musiques, Dyana me faisait des retours. [...]

J'ai écrit les chansons et l'orchestration en novembre, ensuite nous sommes allés en studio à Paris fin décembre, nous avons enregistré des voix témoin avec des chanteurs amis français qui ont placé les voix rapidement pour que les comédiens puissent travailler en ayant une idée du rendu final. J'ai ensuite fait travailler les comédiens habitant Paris, qui ont enregistré à Paris. Nous sommes arrivés à Dakar avec les bandes de musique, j'ai donné les disques en arrivant là-bas, ils ont travaillé deux semaines avant qu'on enregistre. C'est très court ! En même temps ils ont travaillé les chorégraphies avec Naïma. Et simultanément j'ai fait travailler les percussionnistes qui ont rajouté de la musique sur la chanson du taxi, le morceau Mbokk Mbakh (Compagnon de case). Une fois que toutes les musiques sont enregistrées avec les voix, on peut, sur le tournage faire les play-back. Car nous avons fait le choix de faire du play-back intégral, il fallait donc tout avoir fait avant le tournage.

Deuxième point intéressant pour le son : pour rendre la musique crédible dans l'espace dans lequel elle se passe, l'ingénieur du son a diffusé sur une enceinte durant le tournage la musique telle qu'elle serait au final, pour récupérer le son de cette musique-là dans cet espace-là et pouvoir re-mixer ce son-là avec la musique d'enregistrement comme une réverbération. Cela redonne la sensation de la vraie réverbération du lieu. C'est ça qui va permettre d'ancrer au maximum la musique dans la réalité, pour ne pas que le film ressemble à un clip où la musique ne colle pas forcément avec les images.[...]

Pour reprendre le fil les chansons, *Dorine au salon* :

Cette chanson est clairement inspirée de la scène du diner's avec Aretha Franklin dans *Les Blues Brothers*. C'est vraiment un film très intéressant sur le rapport de cultures parce que les deux héros sont des blancs mais toute la musique est de la musique black. C'est aussi l'histoire du rythm'n blues américain, c'est le jazz, c'est toute cette lignée-là, c'est tous les plus grands chanteurs afro-américains des années 1970-80 : James Brown, Aretha Franklin, Ray Charles et Cab Calloway... Dans ce film, il y a toute la trajectoire historique de la musique black américaine. C'est venu comme une évidence à un moment, dans le salon de coiffure c'était de la musique un peu funk, un peu rythm'n blues, ça dépotait, c'était rigolo et

il y avait des chœurs... le chœur des clientes et des autres coiffeuses qui répondaient. La première idée sur ce morceau était de jouer avec les accessoires du salon, les ciseaux, les fers à cheveux... mais cela demandait plus de préparation. Le seul détail qui reste est que la séquence se termine sur le tic-tac de l'horloge.

Par rapport à l'intériorité du personnage comment avez-vous travaillé celui-là ?

Le personnage de Dorine est romantique mais en même temps elle est un peu passive, elle se laisse porter par la vie et puis tout d'un coup elle dit non. Il y avait le « fed up » qui déclenche le fait qu'elle suive le personnage d'Antoine. Justement la scène dans *Les Blues Brothers* c'est Aretha Franklin qui dit « respect ! respect ! » avec les autres serveuses du bar, dans une attitude un peu féministe, elle se revendique libre, elle veut faire ce qu'elle veut, y aller... On est donc bien là dans des problématiques qui ressemblent aux nôtres. Les personnages sont dans les mêmes problématiques que nous individuellement. Collectivement non, mais individuellement ils se posent les mêmes questions. C'est aussi ça qui est fort dans le film, c'est que les problématiques des gens sont universelles et ne sont pas africaines spécialement. Il s'agit de questions telles que : « est-ce que j'ai envie de me marier ou pas ? », « mon père est mort il faut que porte le deuil », « je suis patronne d'un salon de coiffure et je vis des douleurs entre ma vie affective, familiale et ma vie professionnelle »... ce sont des choses très simples mais qui sont très vraies.

Le *Twist de Malick* :

Malick va partir en Italie, il fantasme sur son cousin qui est là-bas et il veut le rejoindre. L'idée, c'était donc : l'Italie. Ce n'est pas un hasard parce que Dyana est aussi d'origine italienne, elle parle italien, elle a une partie de sa famille là-bas. Il y a une grosse communauté sénégalaise en Italie. Il y a là une réalité qui touche beaucoup Dyana. Et nous partageons une passion commune pour les twists italiens : Mina, Renato Carosone... il y a là une histoire de goût commun entre elle et moi. Un twist ce n'est pas tellement italien mais justement notre référence c'était ce côté Italie-années 1950, Portofino ou Rimini, le côté Vespa... c'était cet imaginaire-là. Le refrain c'était le cliché de l'Italie avec Verdi, la mandoline... Là encore aller à fond aussi dans le cliché. Ce cliché est signifiant parce que c'est Malick qui imagine l'Italie, il porte un certain cliché de l'Italie, cela justifie d'y aller à fond musicalement. [...]

***Mbakk Mbakh (Compagnon de case)* :**

C'est la chanson qui porte un discours collectif, un discours politique, la vision d'un personnage qui se fait le héraut, le porte-parole...

C'est la 1^{ère} chanson en wolof.

Effectivement et c'est en wolof parce que ça ne pouvait pas être en français. La problématique de ce morceau pour moi c'est qu'il faut y assumer une influence africaine et en même temps qui je suis, moi, Baptiste Bouquin, qui suis dans un cliché de l'Afrique autant qu'eux sont dans un cliché de l'Italie par exemple, ou de la France, pour faire une musique d'inspiration africaine pour un morceau qui doit exprimer la parole d'un Sénégalais sur l'Afrique. Il y a là une contradiction qui est dure. La seule idée alors pour moi est de me dire que je fais un morceau à ma manière, dans mon idée de l'Afrique.

C'est-à-dire ?

Avec certaines formules rythmiques.[...] L'anecdote sur ce rapport entre la musique occidentale et la musique africaine c'est que j'ai écrit ce morceau à ma manière donc ce n'est pas du tout de la musique africaine mais quand j'ai fait écouter le morceau aux percussionnistes ils ne comprenaient pas, ils disaient : « mais c'est quoi ce truc », il y avait un truc de logique. Ça avait l'air d'être de la musique africaine mais dans la logique ce n'était pas ça. Ils disaient : « c'est du jazz »... ils ont fini par pouvoir la jouer et ils ont ajouté

le son des « percussions sénégalaises » : sabar, tamar, djembe, doumdoum. Nous avons pu rapporter cette couleur sur le morceau et à partir du moment où il y avait cette couleur, les Sénégalais de l'équipe disaient : « ah c'est bien je l'aime ce morceau parce que c'est du m'balax. »

M'balax c'est le style fusion sénégalais qui mélange des instruments électriques : guitare, basse, clavier avec les percussions africaines. La même personne qui écoutait le morceau sans les percussions ou avec les percussions disait dans un cas « c'est pas notre musique, c'est du jazz » et dans l'autre « c'est du M'balax, c'est notre musique ». C'est très intéressant de voir quels sont les critères... encore une fois on en revient à ça : quelle est l'adoption d'un style et qu'est-ce qui fait que je détermine que c'est ma musique ou que ce n'est pas ma musique, pour moi c'est très signifiant et c'est la grande expérience de ce film.

C'est ce morceau qui est en référence au discours de Sarkozy. C'est vraiment un chant de résistance. [...]

C'est la seconde fois du film où les danseurs professionnels interviennent. Après ils ne reviennent pas.

Aduna Terunama (Le monde s'ouvre à moi) :

C'est la deuxième chanson en wolof, c'est Souki qui raconte le deuil. C'est une chanson assez intime, en même temps il y a le rapport entre deux personnages. Il y avait une volonté très affirmée d'aller vers une musique classique et d'aller au plus profond de l'émotion, du coup de filmer aussi avec un long plan séquence. Janine, la comédienne, était une des personnes les plus fragile en termes de voix, en termes de jeu, et elle s'en est sorti de manière admirable, du coup elle dégage quelque chose d'à la fois fragile et fort. [...] L'idée de cette chanson était qu'il fallait qu'elle parte d'une comptine. Elle quitte l'enfance, elle perd son père, elle fait le deuil, elle devient femme. Il y avait quelque chose de l'enfance à connecter. Le point de départ était que ce personnage, lors de son arrivé à la gare routière, puis à diverses reprises chantait cette petite comptine qui devenait d'un coup quelque chose de symphonique, parce que le petit sentiment intérieur, par la grâce de la comédie musicale, devient démesuré. Ce qu'on vit au plus intime peut être sublimé par la musique, par la danse, par l'émotion, par le cinéma... c'était ça l'envie. On a donc un matériau mélodique très simple mais je ne me suis pas du tout limité : ça module, ça passe d'une tonalité à une autre.

Le Blues de Madame Barry :

Clairement Dyana m'a dit : « Là c'est Ella Fitzgerald ». Elle avait trouvé l'actrice qui joue Mme Barry... c'était clairement Bessie Smith, Ella Fitzgerald, Billie Holiday... c'était vraiment « le blues » de Mme Barry qui dit son mal de vivre... Il était évident qu'il fallait un morceau jazz. Ce qui est très signifiant : on retrouve cette trajectoire entre la musique africaine, l'esclavage, le jazz. Moi c'est mon biais pour la musique africaine. Le jazz c'est ma musique de base, ma musique d'adoption, dans laquelle je me suis construit. Quelque part j'ai un lien avec l'Afrique, très détourné, qui témoigne de ce destin commun entre l'Europe l'Afrique et l'Amérique. C'est en ça que je me sens légitime de dire que pour ce film c'est du jazz qu'il faut faire. Ici c'est très clairement exprimé, l'Afrique c'est du jazz.

Cela me fait penser à un documentaire où Youssou'N Dour fait revenir des musiciens de jazz américains à Gorée, il organise un festival et les musiciens expriment tout ce que représente pour eux ce fantasme de l'Afrique, de l'esclavage... Et comme dirait Deleuze : le jazz est né de cette déterritorialisation, cette confrontation entre les cultures et cette acceptation qu'il y a des territoires différents qui se déplacent et qui sont malléables. Si l'on accepte cette idée on est dans un vrai concept de l'identité, évidemment pas nationale parce que ça n'a aucun sens mais l'identité dans le sens de l'acceptation, d'une adoption possible. Parce que les territoires ne sont pas que physiques, ils sont avant tout mentaux, psychologiques, de projection. C'est le fond qui m'intéresse et ce sont les questions que je me pose au moment où j'écris les musiques. Et là dans *Le blues de Mme Barry* on y va à

fond, les trompettes jazz avec les sourdines... on va à fond dans ce style là parce que ça a du sens : parce qu'au milieu de la pré-savane sénégalaise qu'il y ait Mme Barry sur son canapé en peau de tigre qui se mette à chanter à la Ella Fitzgerald ça porte aussi un vrai blues de plusieurs siècles d'esclavage. Bigué, l'actrice qui joue Mme Barry, vit à Gorée qui est quand même le lieu symbolique de l'esclavage. Trois des comédiens (Bigué, Adja et Antoine) viennent de Gorée... par hasard... mais il y a quand même un lien. Au moment où on était là-bas un personnage très important de Gorée est mort. C'était le conservateur du musée de l'esclavage. Ils sont allés à l'enterrement un jour au lieu de venir sur le tournage, et pour moi tout ça est signifiant, même si Gorée est un lieu symbolique. Eux sont dans une relation quotidienne avec cette histoire-là.

Et nous qui arrivons avec nos gros sabots pour faire un film avec tout le côté colonial que ça peut avoir aussi quand on se met à leur faire chanter des trucs qui paraissent décalés, ça peut être très mal vécu. Et d'ailleurs on ne manque pas de nous le renvoyer à la figure. Quand j'étais à Bourges pour présenter le film, la première question a été « pourquoi vous n'avez pas mis de la musique africaine ? », cette réaction je la comprends. Mais j'aimerais croire que par cet acte de déterritorialisation ou d'alliage entre des choses tellement différentes et tellement assumées, ça questionne plus notre vision de l'Afrique. Et c'est de notre responsabilité d'expliquer pourquoi justement faire un « film calebasse » comme dirait Dyana c'est ne pas respecter l'Afrique, c'est ne pas prendre en compte le rapport dynamique de la colonisation. Ça nous a posé plein de questions là-bas dans le rapport aux gens, c'était loin d'être évident, mais assumer ce point de vue génère du sens. A partir de là on peut parler et c'est une piste d'analyse du film, une piste politique, qui est très intéressante, je pense que Dyana a beaucoup de choses à dire là-dessus. Pour moi ça passe par le biais du jazz.

Chanson de Dorine et Antoine :

Là effectivement la consigne c'est : Demy. Parce que c'est l'histoire de la rencontre, une espèce d'amour impossible ou pas, on ne sait pas trop. Je ne cherchais pas à faire quelque chose qui ressemble ou pas, je me suis dit : qu'est-ce que c'est pour moi Demy ? Pour moi c'est ça, le côté classique, le côté un peu naïf.

C'est du premier degré, il n'y a pas à chercher plus loin. Ce n'est pas un hommage. Ce qu'on a besoin de dire à ce moment-là c'est Demy. Donc je ne me mets aucune limite dans la citation, après on a le retour de boomerang des spectateurs qui disent « la Demy africaine... » ce n'est pas ça l'enjeu, l'enjeu n'est pas de faire du Demy, c'est de dire : ce que raconte Demy peut être adopté aussi en Afrique, et cette citation-là est aussi signifiante chez nous que chez eux. [...]

Arrivée à Saint Louis :

C'est la deuxième chanson de groupe. [...] L'idée, musicalement, était de reprendre quelques thèmes qui ont traversé le film, il y a la reprise inversée du *Twist de Malick* parce que les deux personnages sont en relation : c'est-à-dire qu'elle lui dit au revoir sur son thème à lui et, lui, il lui dit au revoir sur son thème à elle... ça c'est le petit clin d'œil du musicien dont personne ne va se rendre compte... Il y a aussi une reprise du thème de *La chanson d'Antoine et Dorine*.

L'inspiration de cette chanson c'est *Guys and dolls*, (film de 1955, de Joseph L. Mankiewicz avec Franck Sinatra et Marlon Brando ; musique de Franck Loesser).

De manière générale on a fait un travail préparatoire avec Dyana pour définir ce qu'est « le style » avec un corpus de films tels que : *The Blues Brothers*, *Fame*, *Grease*, *Guys and Dolls*, *Top Hat*, *Un jour à New York*, *Chantons sous la pluie*, les films de Minelli : *Tous en scène*, *Un américain à Paris*, les films de Demy.

Nous avons aussi utilisé ces films pour en montrer des extraits aux comédiens qui ne connaissaient pas trop ce style.

La comédie musicale c'est avant tout une musique de film avant d'être des chansons. Il faut éviter de faire des chansons pour créer des vrais moments de musique de film qui ne fassent pas sortir le spectateur du film. Ici il n'y a que des chansons et seulement un générique à la fin, faute de temps et de moyens. Mais la composition d'une chanson me pose toujours une question très importante sur le rapport diégétique et extra-diégétique. Le passage d'un monde à l'autre est toujours problématique : comment un personnage se met-il à chanter et à danser ? Comment passer de la vie réelle à la vie imaginée de la chanson. Ça demande un travail passionnant sur les entrées et sorties de chanson, et de s'interroger sur comment on commence et comment on finit une chanson en termes de mise en scène, avec cette donnée que la musique n'existe pas dans la vie. Il faut trouver des solutions de mise en scène pour ça. Trouver par exemple un bruit du réel qui vienne ancrer la musique dans l'espace. Ce rapport des ambiances du son réel et de la musique m'intéresse beaucoup. En ça j'aime beaucoup *On connaît la chanson*, d'Alain Resnais, c'est un film qui travaille énormément les entrées et les sorties de chansons, comment les quelques notes de musique qui débutent et qui finissent les chansons font passer le côté ultra artificiel des « play-back ».

Il faut être dans une vraie composition avec l'ingénieur du son. On rejoint alors une possible définition du cinéma : dans l'écart entre l'image et le son, de l'imaginaire se crée.

Dossier pédagogique Courts métrages - Cinémas 93