

## Marc MARDER

Né à Long Island en 1955, il poursuit ses études musicales à l'Université d'Etat de New York College à Purchase et ses études de contrebasse avec Alvin Brehm.

Puis, à partir du festival de Marlboro en 1975 sous la direction de Rudolf Serkin, il commence une carrière d'interprète internationale, avec pour partenaires Paul Tortelier et Sandor Vegh.

De 1978 à 1980, il choisit de s'installer en France pour jouer dans l'Ensemble Intercontemporain de Pierre Boulez, retourne aux Etats-Unis comme soliste de l'orchestre du festival Mozart à New York (en 1980, 81 et 86), puis revient à Paris comme membre de l'Orchestre National de France (de 1981 à 83), sous la direction de Leonard Bernstein et Lorin Maazel.



De 1984 à 1993, il est professeur de contrebasse au CNSM de Lyon et devient professeur de musique de chambre au CNSMDP à partir de 1996.

Il fait également équipe en musique de chambre avec (entre autres) Alain Planès, Yo Yo Ma, Janos Starker, Gidon Kremer et les quatuors Arditti, Hagen et Rosamund. A la suite d'une tournée en Amérique, il décide d'aborder en indépendant les répertoires les plus variés.

Interprète de musique baroque, de jazz et de tango argentin, il compose également des pièces de concert, des musiques de scène pour le théâtre, des comédies musicales et, depuis sa rencontre avec Charles Lane, de nombreuses musiques de film ; il est également dessinateur.

*Sidewalk Stories* a remporté en 1990 le grand prix de la critique de disques en Allemagne. Sa collaboration à tous les films de Rithy Panh l'a conduit trois fois en sélection officielle au festival de Cannes. Il habite aujourd'hui une vieille rue pleine de charme du 13ème arrondissement de Paris.

" J'ai rencontré Charles dans les sous-sols de l'université. C'était en 1975, il étudiait le cinéma, j'étudiais la contrebasse et on m'avait affecté une salle de travail au sous-sol du bâtiment cinéma. Un jour, je travaillais un morceau contemporain avec beaucoup de frappes sur la contrebasse, des cris et tout ça. Alors Charles est venu me voir et m'a demandé de lui transcrire quelques mélodies, parce qu'il était en train de faire un film muet. Il m'a dit qu'il n'aimait pas les films muets, il voulait savoir pourquoi justement en faisant un film muet. Plutôt que de faire une transcription, je lui ai proposé d'écrire une musique originale. On a commencé à travailler, il m'a fait regarder des films comme *La mort aux trousses*, jusqu'à cinquante fois sur la table de montage. J'ai vraiment étudié avec lui ce qu'était la musique de cinéma. Et puis pendant six mois on a travaillé ensemble sur le film, *A Place in Time*. Il n'y avait pas de vidéo à cette époque, on travaillait sur la table de montage : je prenais des timings et puis j'allais au piano, et retour. On a fait ce film et c'est à partir de ce moment qu'on est devenus de vrais amis.

Il est resté encore quelques années à l'université, moi j'ai commencé à jouer et on ne s'est plus revus. En décembre 1988, il m'a appelé à Paris et il m'a dit : "Marc, j'ai un enfant, je sais que toi aussi tu as un enfant : on fait un deuxième film." Treize ans plus tard, j'ai tout de suite accepté. Il a ajouté : "Est-ce que je t'ai dit que *A Place in Time* avait gagné l'Oscar du film étudiant ?" Il ne me l'avait jamais dit. Je crois que ça aurait changé ma vie, parce que je suis devenu contrebassiste, je suis venu à Paris pour cela, et je n'ai pas écrit une seule note de musique entre les deux films. Charles a insisté, affirmant que j'étais le seul qui pouvait composer la musique de *Sidewalk Stories*. Ma première expérience avec Charles était restée gravée en moi, c'était mon rêve de faire de la musique de film : on se connaissait très bien, il m'a fait confiance complètement. C'est étrange cette complicité. Elle dure toujours.

Quand Island a acheté le film, Chris Blackwell a fortement conseillé à Charles de changer la musique, à n'importe quel prix. En cinq semaines de travail très intense, j'ai composé la musique. Je venais de faire la musique du film de Rithy Panh, *Site II*, mais il s'agissait uniquement d'une contrebasse en enregistrements multiples. D'ailleurs il y a un morceau de ce film dans *Sidewalk*

*Stories*, lors du meurtre dans la ruelle : ce sont des percussions sur la contrebasse. Le problème, c'est que j'avais environ cent minutes de musique à écrire, alors j'ai écrit dans beaucoup de styles différents – en fait, tout ce que je savais. L'idée était d'être quelqu'un dans la rue à New York, qui passe devant des magasins, des appartements, et qui capte tout ce que l'on peut entendre, les radios chez les gens, dans la rue : un mélange sonore, des quatuors, du tango, du jazz. Avec ce mélange, on entre dans des mondes à chaque fois différents.

Il y avait beaucoup de jeu aussi dans tout ça. Il y a des citations musicales, comme "Do, do, l'enfant, do" au Burger King, l'hymne américain dans le square avec les enfants, la pièce célèbre de Mendelssohn sur les amoureux de la calèche. Il y a des souvenirs de Mozart, de Beethoven ; les morceaux tristes, c'est plutôt du Schubert. J'ai composé entre 72 et 80 séquences de musique, c'était un travail énorme. Sur la scène du kidnapping, il y a un seul morceau de musique, qui change de style à l'intérieur même du morceau. Cette musique de poursuite nécessitait l'orchestre au grand complet, la plus grande formation, quelque chose comme 22 musiciens. Si j'ai insisté pour qu'on entende sur le générique du début l'orchestre qui s'accorde, c'était à cause de la version précédente au synthétiseur : je voulais qu'on sache que, dans ce film-là, il n'y avait pas un seul synthétiseur. Sur le générique de fin, on a même enregistré les pas de l'accordéoniste qui, le morceau fini, s'éloigne du studio.

Avec le clavecin et le violoncelle sur la première apparition des kidnappeurs, j'ai voulu imiter les récitatifs des opéras baroques. L'idée était que le spectateur s'interroge : qu'est-ce qui se passe maintenant ? Un peu à la manière d'un coup de théâtre - plutôt d'un "coup d'opéra". Sinon les autres instruments épousent les sentiments ou les caractéristiques des personnages. Pour l'Artiste, c'est plutôt le piano. Comme Charles joue à peu près le même personnage du portraitiste dans *A Place in Time*, j'ai gardé le ragtime déjà présent dans ce premier film : treize ans plus tard, je ne pouvais pas trouver mieux.

Le tango, qui intervient quand l'Artiste se fait refouler par le Portier, est très systématique : quand Charles apparaît, c'est la clarinette ; le Portier, c'est le basson et, quand la Jeune Femme est au téléphone ou qu'elle descend, c'est le violon. Dans cette scène, ce sont les instruments qui jouent le rôle des personnages, mais je ne fais pas cela partout dans le film. Disons que, dans *Sidewalk Stories*, la musique est écrite à l'image près seulement pour 60 ou 70 pour cent. Quand Charles mime son adoption de la fillette pour son copain, là où il y a une basse électrique et des guitares, je crois que ça tombe vraiment bien. J'étais fier de cette scène-là parce que la musique fait voir des choses absentes.

Pour composer la musique, j'ai peut-être regardé cent fois le film de Charles, dans ses moindres détails, parce qu'avec la musique on peut tout chambouler : c'est aussi une interprétation du film. Il y a une scène, dans l'appartement de la Jeune Femme, où, après avoir pris un bain, l'Artiste se voit brusquement dans un miroir. Là j'ai mis un morceau assez triste, nostalgique. Et Charles a dit : "Ah, c'est intéressant ça !" parce que ça change complètement le sens de la scène, qui n'est plus comique. Cette distance subite par rapport aux objets, à cet appartement, cette brusque prise de conscience - et cela explique aussi qu'il ait pris les chandeliers. Inversement, composer pour le cinéma une suite d'images, est très motivant, parce que cette suite d'images te donne un support – elle te donne quelque chose qui n'existe plus fin XXème, début XXIème siècle : la forme musicale. Bien sûr, il y a d'anciennes formes, mais pour chaque morceau de musique contemporaine, le compositeur aujourd'hui doit inventer sa propre forme. Tout est éclaté. Alors, avec la musique de cinéma, tu choisis un endroit dans le film, de deux ou quatre minutes, et tu dis : « C'est ça ma forme ! » L'image te donne une contrainte, tu es libre d'écrire dans n'importe quel style.

Un ami violoniste m'a dit un jour : « Au cinéma, les spectateurs veulent pouvoir se souvenir de la musique, parce que c'est la musique qui va leur rappeler telle scène du film. » Alors le rêve d'un compositeur, c'est d'écrire des mélodies, de trouver des couleurs – Nino Rota, Chaplin, ce sont des petites mélodies – qui vont rappeler tout de suite les images. C'est ce que j'ai essayé de faire dans *Sidewalk Stories*, et aussi par contraste avec la dernière séquence, où il n'y a plus aucune mélodie : sur cette séquence, j'ai mis des contrebasses, des sons très étranges, comme un

disque » qui tourne au ralenti, une atmosphère de terrain vague, quelque chose qui se dissout – il n'y a plus de mélodie et les paroles des sans-abri deviennent des mélodies à la fin.

L'idée de Charles était de faire un film muet sur les sans-abri, parce que ce sont des gens sans voix. C'est la musique dans ce film qui est leur voix. Les quinze premières minutes, on a du mal à entrer dans le film, parce qu'il est muet, puis on s'attache aux personnages et on est vraiment dans le film, et à la fin on se dit : Ah ! Le sol est tombé ! Où est-ce qu'on est ?... on est dans la rue. "

4 novembre 2003



CANNES - Marc Marder fait partie des élus en lice pour le prix France Musique Sacem de la musique de film, pour «La Dame de Trèfle», de Jérôme Bonnell. Il est aussi à Cannes pour sa musique de «Duch, Le Maître des Forges de l'Enfer» de Rithy Panh. Il livre à 20Minutes les secrets du métier...

*Lorsque l'on s'apprête à composer la musique d'un film, comment se prépare-t-on ?*

Il faut d'abord s'imprégner du scénario. Le mieux est même d'avoir le film presque monté, pour avoir le rythme, les couleurs, et savoir comment faire correspondre la musique, le type d'instruments...

Il faut surtout discuter avec le réalisateur pour comprendre ses désirs, ce qu'il a en tête. Le plus important est de chercher un langage en commun. En général les réalisateurs n'ont pas le langage musical et les musiciens n'ont pas le langage cinématographique. Il faut trouver un terrain de compréhension. Ce qui est génial c'est quand le réalisateur vous fait assez confiance pour dire «vas-y» et on revient avec la musique toute prête.

*La musique doit-elle être assez indépendante de l'image ou simplement l'illustrer et mettre en valeur la narration ?*

Cela dépend de la place que le réalisateur veut lui donner et du type de film. Par exemple, dans les films muets, je pense qu'il faut vraiment souligner l'action. Il n'y a pas de mots pour le faire, la musique doit s'en charger. Dans les films parlant, j'essaie de faire une sorte de troisième voix, une autre histoire, une narration musicale à part. Comme un enfant qui regarderait derrière la porte.

*Quelles sont vos références en termes de musique de film ?*

C'est très bateau, mais ce qu'a fait Bernard Herrmann avec, Hitchcock, à la grande époque, c'est formidable. [Herrmann a notamment travaillé sur La Mort aux trousses ou Vertigo]. Mais lorsque je commence un film, je ne m'immerge pas dans les compositions d'autres musiques de film, je fais peu d'emprunts ou d'hommages, j'essaie de démarrer une nouvelle histoire.

*La composition de musique de films a longtemps été considérée comme un sous-genre par les compositeurs, est-ce toujours le cas ?*

Oui, pour une grande partie des compositeurs contemporains dit «sérieux» c'est un sous-genre. Dans les films, la musique dépend de l'image, de conditions de production... Elle a peut-être davantage de contraintes.

Mais moi, qui suis aussi contrebassiste et compose en dehors du cinéma, je trouve ça extraordinaire. Les moments très privés, souvent très tard dans la nuit, où tu découvres ce qui marche sont comme une ouverture lumineuse. C'est rare et incroyable. Quand tu trouves la bonne musique, elle devient indissociable de l'image. Elle convainc d'emblée le réalisateur parce que si vraiment elle correspond, on a le sentiment que le film n'aurait jamais pu exister sans elle, que le plan lui était destiné.

A Cannes, Charlotte Pudlowski