



LAURENT ZILIANI

LA MUSIQUE DANS LA PEAU

Voilà six ans, Laurent Ziliani quittait la France pour les États-Unis. Ce n'est que là-bas qu'il peut prétendre composer la musique de film telle qu'il l'aime. Assistant de John Frizzell puis de Christopher Young, il a eu l'occasion d'apprendre le métier sur *Drag me to Hell* ou *Priest*. À 33 ans, il espère pouvoir poser ses propres notes sur des productions à grand spectacle, le support idéal des désirs symphoniques qu'il cultive.

Comment est née votre passion pour la musique de film et quand avez-vous décidé de partir aux États-Unis ?

Je fais de la musique depuis que je suis tout petit. Et j'ai été passionné par le cinéma très tôt. Le premier film que j'ai vu est *E.T.* Cela m'a marqué, autant visuellement que musicalement. Je suis parti aux États-Unis il y a six ans afin d'intégrer à Boston le Berklee College of Music, une école de musique qui possède une section consacrée à la musique de film. On y apprend à écrire pour l'image et à diriger des groupes de musiciens. Il

faut aussi assimiler toute la partie technique, maîtriser les logiciels propres à ce milieu. J'avais l'impression d'avoir plus d'opportunités là-bas. En France, il est difficile de trouver du travail dans ce domaine. Et j'avais en tête la musique de film à l'américaine, plus orchestrale. À la fin de mes études, je suis devenu assistant de John Frizzell, qui a beaucoup travaillé dans le fantastique et l'horreur. Il a notamment composé la bande originale d'*Alien la résurrection* et de *Treize Fantômes* [également de *Souviens-toi...l'été dernier* et plus récemment *Légion*. Ndlr]. Il a été un peu catalogué comme compositeur pour films de genre. Il a collaboré plusieurs fois avec le producteur Joel Silver sur *Ghost Ship*, *Les Châtiments*, *Whiteout*...

Vous aviez déjà composé en France ?

J'avais déjà un pied dans le milieu du cinéma puisque j'ai été assistant-caméra, stagiaire-régie... J'ai également travaillé au combo [le moniteur qui permet au réalisateur de visualiser ce qu'il filme] sur un film d'Olivier Assayas,

Demonlover, et sur quelques courts-métrages.

Comment a eu lieu la rencontre avec John Frizzell ?

J'avais discuté brièvement avec quelqu'un qui avait fait des orchestrations pour lui et qui m'avait conseillé de le contacter, car il recherchait un assistant. J'étais encore à Boston à l'époque et j'allais recevoir mon diplôme dans une semaine. J'ai appelé John Frizzell et il m'a dit : "Quand termines-tu ton école ?". Je lui ai répondu : "Vendredi à 17h". Il m'a lancé : "Je t'attends samedi matin à 7h dans mon studio". J'ai donc atterri à Los Angeles sans avoir eu le temps de réfléchir.

En quoi consistait votre travail avec lui ?

Il n'avait qu'un seul assistant donc je faisais un peu tout ! Aussi bien sur le plan administratif que musical. Je gérais ses rendez-vous et je lui préparais ses partitions. Cela a été une collaboration très formatrice puisque l'on a travaillé sur plusieurs projets. Et j'ai eu la chance ensuite d'enchaîner avec un autre compositeur, Christopher Young. Il a mis en place un programme pour aider les jeunes compositeurs. À Los Angeles, il a une maison qu'il loue et dans laquelle on peut rester pendant quatre mois et ainsi cohabiter avec lui.

CHEF D'ORCHESTRE AU QUOTIDIEN

En dehoC'est un concept surprenant.

Il estime qu'il a eu beaucoup de chance et donc il a voulu en faire profiter les autres en aidant des jeunes à démarrer. Quand vous débarquez à Los Angeles, et que vous ne connaissez pas le milieu, cela permet d'avoir une première approche. Vous rencontrez des gens qui font la même chose que vous, vous confrontez vos expériences. J'ai pu être en contact avec les assistants de Ramin Djawadi [*Iron Man*, *Le Choc des titans*] ou de Harry Gregson-Williams [*X-Men Origins : Wolverine*, *Prince of Persia : les sables du temps*]. Plus encore que les compétences musicales, vous vous forgez un carnet d'adresses.





Souvent, sur une production, il y a plus de travail que ce qui était prévu. Des coups de fil sont donc passés en catastrophe pour recruter. Dans un sens comme dans l'autre, c'est à ce moment-là qu'il est important d'avoir des relations.

Vous avez travaillé sur *Jusqu'en enfer* avec Christopher Young.

Oui, exactement. Plus récemment, j'ai également travaillé sur *Priest* dont la musique a été enregistrée en septembre à Bratislava. Quand j'ai commencé à collaborer avec Christopher Young, il recherchait des programmeurs. Il écrit la musique et il me demandait ensuite de la programmer sur ordinateur pour que le son soit le plus proche possible de celui qui sera enregistré plus tard avec un orchestre. Cela lui permet d'ajuster sa musique en ajoutant par exemple des violons ou des percussions... Cela permet aussi au réalisateur et aux producteurs d'avoir une idée assez précise du résultat final.

En dehors des musiciens, de combien de personnes un compositeur a-t-il besoin pour que sa musique prenne vie ?

À Hollywood, un compositeur a environ trois assistants. Il utilise également deux ou trois orchestrateurs - chargés d'établir la partition d'orchestre que le compositeur n'a pas le temps de détailler -, des programmeurs et des copistes devant rédiger partitions pour les différents instruments. Cela dépend également de la taille des projets. Sur *Spider-Man 3*, Christopher Young a eu besoin de quinze assistants. Il a tendance à travailler par à-coups. Donc, pendant trois jours, quasiment 24 h sur 24, il réquisitionne du monde autour de lui.

Si l'on prend l'exemple de *Priest*, en quoi consistait concrètement votre travail ?

Je recevais des partitions des assistants de Christopher Young qui l'aidaient à mettre en forme ses idées. Je les entraînais dans l'ordinateur et je devais en faire une maquette, c'est-à-dire une version orchestrale avec des instruments virtuels.

Avez-vous votre mot à dire sur le plan créatif ou êtes-vous cantonné à l'aspect plutôt technique ?

Christopher me demande parfois mon avis, mais, comme il a une idée très précise de ce qu'il veut, cela reste assez technique. D'autres compositeurs s'appuient plus sur leurs assistants et vont jusqu'à leur demander d'écrire une partie de la musique sur des scènes qui les intéressent moins.

Quels sont les compositeurs qui vous ont inspiré ?

Il est difficile de ne pas être inspiré par John Williams. Il incarne le summum de ce que je voudrais faire. Je suis attiré par les compositeurs du passé. J'aime beaucoup Bernard Hermann, Ennio Morricone, Erich Wolfgang Korngold qui a com-



posé plusieurs musiques de film avec Errol Flynn... J'essaie néanmoins d'éviter les références, car la musique de film finit par devenir un genre en soi, par s'enfermer dans un carcan. Les réalisateurs disent à un compositeur : "J'aimerais que tu me fasses quelque chose comme la musique de tel film". C'est lié aussi au fait qu'aux États-Unis, lorsque le montage d'un film a lieu, on pose dessus une musique temporaire, généralement celle d'un film à l'ambiance proche. Cela n'incite pas toujours à la créativité.

ALEXANDRE DESPLAT, L'EXEMPLE À SUIVRE

Parmi les compositeurs récents, certains vous surprennent-ils ?

Je suis assez admiratif du parcours d'Alexandre Desplat. Il travaille sur des films très intéressants en France comme *Un prophète* et sur des gros projets aux États-Unis, notamment *Harry Potter et les reliques de la mort*. Il a su construire sa voie. Je l'ai rencontré il y a deux ans quand il était venu présenter *L'Étrange Histoire de Benjamin Button*. Il m'avait donné quelques conseils. Ce que j'aime chez lui, c'est qu'il écrit des thèmes, ce qui a tendance à disparaître. On ressent ces dernières années l'influence de Hans Zimmer, avec des sons sophistiqués, mais sans accroche majeure. Quand on sort de *The Dark Knight* ou d'*Iron Man*, on n'a pas en tête la musique du film.

Ce qui était l'inverse quand on sortait de *Superman*.

Exactement. Pour moi, une musique de film doit bien sûr d'abord s'adapter à l'image, mais elle doit aussi pouvoir être autonome, s'écouter seule.

La bande originale semble être moins considérée en France qu'aux États-Unis.

Aux États-Unis, la musique de film est l'un des maillons d'une chaîne, comme le sont les effets spéciaux ou le montage. C'est la raison pour laquelle la composition d'une musique se fait un peu d'une manière industrielle, avec une hiérarchie à respecter. C'est presque une usine. En France, l'approche est un peu plus libre et artistique. Un réalisateur va se dire qu'il aime la musique d'un groupe et lui demander de travailler pour lui. Il n'y a pas de circuit balisé. Du coup, pour quelqu'un qui veut faire de la musique de film son métier, il est plus difficile de trouver du travail.

Avez-vous eu déjà l'occasion de composer aux États-Unis ?

Oui, pour une comédie fantastique, *Suing the Devil*, dans laquelle Malcolm McDowell joue le rôle du Diable. Nous avons composé la musique avec un ami [Thomas Parisch, avec lequel il a créé la compagnie *Pear Up Media*, qui travaille pour tout type de médias]. Mais l'une des clauses du contrat mentionnait que nous ne serions crédités que pour de la musique additionnelle. Au générique, c'est donc le nom du producteur qui apparaît en tant que compositeur. Cela fait partie des couleuvres qu'il faut avaler.

Comment voyez-vous la suite ?

Je travaille toujours avec Christopher Young. J'attends le jour où je serai en mesure de lui dire non quand il me sollicitera. Cela voudra dire que les choses avancent. Récemment, j'ai travaillé, avec mon associé, sur une mini-série pour TF1, "*Doc Martin*" [avec Thierry Lhermitte] et nous venons d'ouvrir une branche de notre compagnie au Japon qui nous permet d'avoir des contacts avec le milieu du jeu vidéo.

Quel serait votre parcours idéal dans les années à venir ?

J'aimerais beaucoup composer pour les grands studios, comme Sony, qui, à travers Screen Gems, produit *Priest*. Sur des films à gros budgets, vous pouvez enregistrer avec un orchestre, travailler avec les meilleurs musiciens. Le processus est plus gratifiant. La science-fiction se prête à cela. Mais, à moins de s'appeler John Williams ou Hans Zimmer, il devient de plus en plus difficile de gagner correctement sa vie avec la musique de film. Sur des productions indépendantes, le budget musique est parfois dérisoire. Aux États-Unis, il n'y a pas d'organisme qui régleme comme peut le faire la Sacem



en France. Un compositeur ne touche rien sur l'exploitation du film en salles. Très souvent, les ventes de dvd sont exclues du contrat. Actuellement, beaucoup de compositeurs se tournent vers les séries télé. C'est une alternative et une bonne école, car, à raison d'un épisode par semaine, vous devez être productif et apprendre à respecter les délais. De plus, avec l'évolution technologique, en quinze ans, le nombre de compositeurs à Hollywood a triplé. Cela offre une chance à plus de monde, mais cela entraîne aussi une baisse de qualité, et donc une baisse des salaires. ■■

Propos recueillis par Thomas Gilbert