



HAL
open science

La composition musicale dans *Diabale, écoute, de Clio Simon*

Javier Elipe Gimeno

► **To cite this version:**

Javier Elipe Gimeno. La composition musicale dans *Diabale, écoute, de Clio Simon*. *VIOLENCE ET SOCIÉTÉ* Composition sonore et film expérimental, , 2022, 9791036577604. hal-03527118

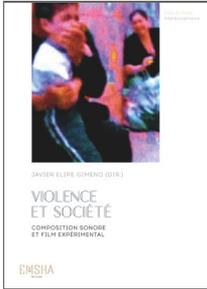
HAL Id: hal-03527118

<https://hal.science/hal-03527118>

Submitted on 14 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Javier Elípe Gimeno (dir.)

Violence et Société **Composition sonore et film expérimental**

Éditions des maisons des sciences de l'homme associées

La composition musicale dans *Diabla, écoute, de Clio Simon*

Javier Elípe Gimeno

Éditeur : Éditions des maisons des sciences de l'homme associées
Lieu d'édition : La-Plaine Saint-Denis
Année d'édition : 2021
Date de mise en ligne : 15 juin 2021
Collection : Collection interdisciplinaire EMSHA
EAN électronique : 9791036577604



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

GIMENO, Javier Elípe. *La composition musicale dans Diabla, écoute, de Clio Simon* In : *Violence et Société : Composition sonore et film expérimental* [en ligne]. La-Plaine Saint-Denis : Éditions des maisons des sciences de l'homme associées, 2021 (généré le 13 octobre 2021). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/emsha/1182>>. ISBN : 9791036577604.

Ce document a été généré automatiquement le 13 octobre 2021.

La composition musicale dans *Diable, écoute*, de Clio Simon

Javier Elipe Gimeno

Chaque tableau semble convoquer un fragment de l'Histoire, celle des hommes debout. Le ralenti permet au regard du spectateur de fouiller l'image comme pour y relever des preuves enfouies dans l'obscurité écrasante et assourdissante.

Dès le départ, il m'a semblé nécessaire de travailler avec un compositeur qui s'engage dans l'écriture d'une bande sonore originale donnant corps à un personnage intrusif, à un agent révélateur qui se jouerait du clair-obscur de l'image. La composition de Javier Elipe Gimeno représente ici la violence d'un dehors politique. *Diable, écoute* ce n'est pas seulement des images ralenties à l'extrême que l'on regarde avec curiosité : ce film invite les spectateurs à réfléchir sur ce que je nomme le dehors politique, celui qui pénètre les corps des trois protagonistes. À l'écriture de ces séquences j'ai pensé aux corps des sans-abri noircis par la rue, aux corps des migrants qui brûlent à blanc leurs empreintes digitales, ou qui sont éprouvés par la traversée de zones arides, mais aussi, de manière plus large et moins visible ou moins évidente, je pense à chacun d'entre nous, dont le corps résulte d'une politique mise en place. Un dehors politique qui vient, véritablement façonner les personnages, les instrumentaliser, au sens propre comme au sens figuré, au point que surgisse un cri. C'est la loi du dehors. D'un dehors où il n'y a plus de recours. Autrement dit, l'Histoire et sa violence.

Diable, écoute nous propose une réflexion esthétique et politique se jouant des codes visuels narratifs et picturaux, il interroge sur de nombreuses dimensions de la vie et de la mort.

Ce triptyque s'intéresse moins à mettre en lumière l'action que l'acte au sens théâtral (le *gestus*) où le corps est en conflit entre sa condition historique où il fait figure et sa condition charnelle où il n'expose que sa matière. L'Homme est en prise avec l'Histoire et ses contradictions. Son cri fait retour dans cette Histoire.

Cette réflexion sur un monde pluriel invite le spectateur, le temps de trois cris sourds et figés, à tisser des liens entre les trois tableaux afin de sortir de l'anecdote pour qu'émerge un hors-champ narratif. »

Clio Simon, réalisatrice

Figure 1. *Diable, écoute*, Cléo Simon



Production : Le Fresnoy – Studio national, 2015.

Figure 2. *Diable, écoute*, Cléo Simon



Production : Le Fresnoy – Studio national, 2015.

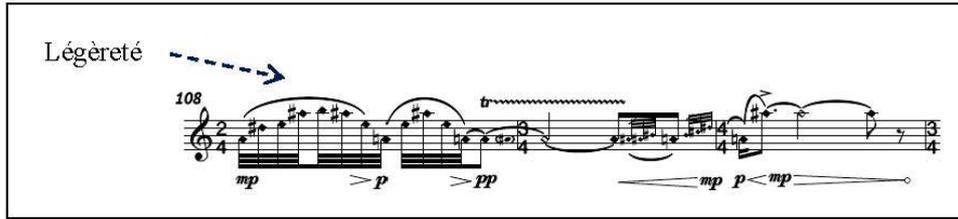
- 1 La composition musicale réalisée pour le film *Diabla, écoute*¹, consiste en une composition pour clarinette basse et électronique, qui met en scène trois personnages principaux (avec prologue), considérant la musique comme un quatrième personnage (dehors politique), qui sert de trait d'union pour les trois personnages.
- 2 L'idée de la composition sonore était celle de créer une masse sonore très présente, qui évoque l'idée de « dehors politique », et qui ait un impact sur les images du film et sur les personnages. Cette idée a été construite avec différents modes de jeu de la clarinette basse (tels que le souffle, le bruit de clés, les multiphoniques, etc.) et l'emploi de l'électronique. Cette dernière nous a permis également d'employer des sons de la « réalité », et de les mélanger avec les modes de jeu de l'instrument.
- 3 Pour atteindre ce but, le travail a consisté à recouvrir deux types de conceptions de la matière sonore : la construction d'une ligne instrumentale continue d'une part, et un travail d'orchestration et d'accompagnement des différents personnages d'autre part.

Construction sonore de l'idée du « dehors politique »

- 4 Pour construire musicalement le dehors politique, nous sommes partis sur l'idée de créer une ligne instrumentale qui simule un cri sourd. Ce cri est représenté par le mode de jeu du souffle de la clarinette basse, qui se développe et se transforme pendant toute la durée du film. Et pour construire cette ligne sonore du dehors politique, nous avons pensé à une ligne instrumentale très présente et rythmique, mais avec une vitesse différente de celle des images du film. Entre les caractéristiques sonores qui marquent cette ligne du dehors politique, nous distinguons :
 - 5 – une ligne musicale avec un puissant contenu sonore, qui est jouée par la clarinette basse, en utilisant principalement le mode du jeu du souffle. Elle est amplifiée et renforcée par l'utilisation de l'électronique en temps réel² ;
 - 6 – un contrepoint ou deuxième ligne de sons (composé principalement par des sons électroacoustiques), qui a un rythme très différent de celui de la voix principale. Cette deuxième ligne assure un rapport plus direct avec les différents tableaux du film : un de type narratif pour le premier tableau, un autre par thème dans le deuxième tableau et enfin un rapport de textures pour le dernier ;
 - 7 – le fait de n'avoir qu'un instrumentiste nous fait penser à une personne, à une seule couleur instrumentale (la clarinette basse). De cette manière, les différentes transformations de la ligne instrumentale sont associées à la même matière sonore. Cette idée est soulignée dans le générique du film, où la clarinettiste Ayumi Mori est présentée comme un personnage du film : c'est le dehors politique.
- 8 Pour réaliser la construction de cette ligne, nous avons également voulu « transcrire » d'une manière sonore, les concepts artistiques de la réalisatrice. Différentes citations et références poétiques ont été « traduites » musicalement d'une manière symbolique, afin d'avoir des gestes sonores proches de ces concepts. Nous avons par exemple, des concepts tels que ceux de « s'échapper », de « désir de révolte » ou bien encore de « ligne de fuite »³ :
 - 9 – S'échapper induit la légèreté⁴, qui est représentée par des groupes de notes très rapides, des sons soufflés à l'instrument. Dans une ligne instrumentale assez agitée, avec le jeu constant de trilles et de notes répétées, le groupe de notes qui représente le

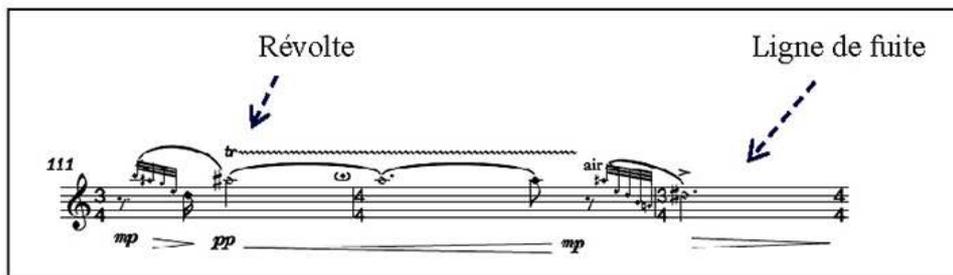
geste « s'échapper » apparaît comme quelque chose d'inattendu, comme un nouveau geste dans cette texture.

Figure 3. *Diable, écoute* : Rapport d'équivalences musique – concepts poétiques



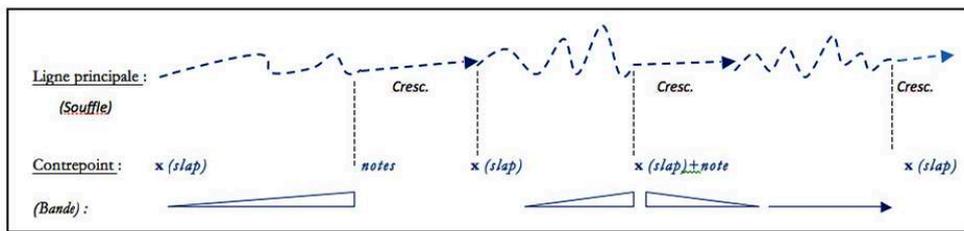
- 10 – désir de révolte a été mis en parallèle par l'idée « d'élasticité sonore », que nous avons représentée par un discours musical long et flexible, basé principalement sur une texture de trilles. Ce type de jeu constituera la texture prédominante de la ligne instrumentale qui représente le dehors politique ;
- 11 – ligne de fuite, est un geste instrumental que nous avons traduit musicalement par le concept de « rapidité »⁵. Cette idée est construite grâce à des notes tenues en *crescendo* et en *diminuendo ad libitum*, qui contrastent avec la texture générale de trilles et de notes répétées.

Figure 4. *Diable, écoute* : rapport d'équivalences musique /concepts poétiques



- 12 Après avoir construit l'identité de cette ligne sonore principale, nous avons alors pensé à l'interaction et à l'articulation de cette ligne avec l'électronique. Pour ce travail, nous avons voulu jouer sur deux niveaux ou couches sonores simultanées. D'une part, la voix principale, qui joue le rôle du « cri sourd », ou souffle. Il s'agit d'une ligne fluide et aérienne, légère avec des souffles, qui est en constant mouvement et qui constituera la voix principale de la ligne du dehors politique. Elle est jouée, d'une part, par l'instrument soliste avec l'électronique en temps réel. D'autre part, nous avons une deuxième voix, un contrepoint qui aura la fonction de « corps » humain, comme un contraste avec la ligne principale qui joue le cri sourd, un cri qui sort du corps humain. Cette deuxième ligne est jouée par l'instrument et par l'électronique préenregistrée, qui aura un rythme beaucoup plus lent, en contraste avec la ligne principale ; ce contrepoint procurera la sensation d'un certain statisme.
- 13 Nous pouvons bien remarquer dans la représentation graphique suivante, la matérialisation de l'idée conceptuelle dans la partition.

Figure 5. Représentation graphique du jeu entre la voix principale et le contrepoint



Orchestration et accompagnement des personnages du film

- 14 Dans la première partie de ce texte, nous avons analysé les éléments principaux pour construire cette ligne instrumentale du dehors politique. Dans cette deuxième partie, nous allons expliquer comment cette ligne a été adaptée à chaque tableau et personnage du film. Dans la figure suivante, nous pouvons voir l'évolution de la ligne principale à travers trois tableaux :

Figure 6. Évolution de la ligne du « Dehors politique » pendant les trois tableaux

Premier tableau

Deuxième tableau

Troisième tableau

Figure 6 illustre l'évolution de la ligne du « Dehors politique » pendant les trois tableaux. Les trois tableaux sont présentés sous forme de partitions musicales :

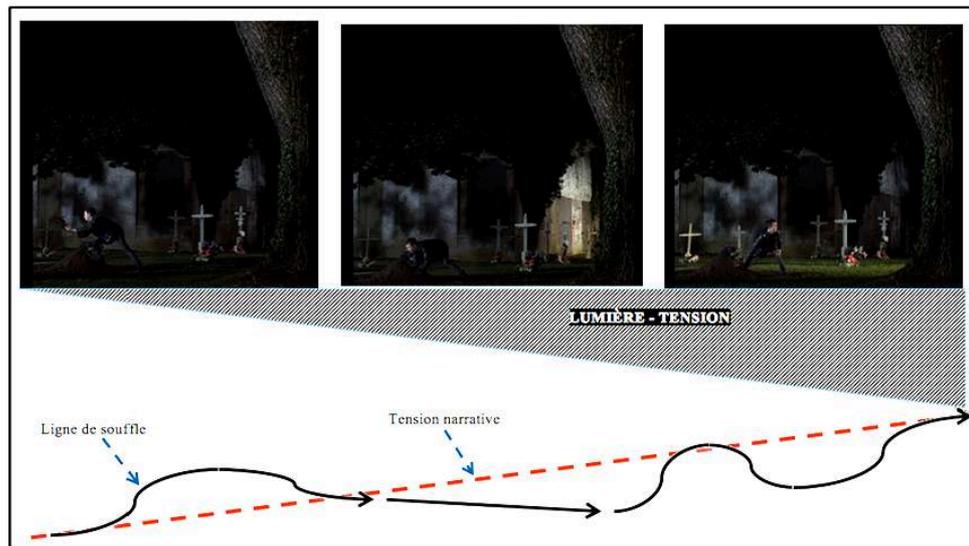
- Premier tableau :** Commence en 4/4 avec un son soufflé, passe à 3/4, puis 4/4 (Hautsurs approximatifs), et finit en 3/4. Les dynamiques sont *ff*, *mf*, *sf*, *f*, *ff*, *sf*. Il y a un bruit de percussion clés.
- Deuxième tableau :** Commence en 3/4, passe à 4/4 (*insp-asp...*), et finit en 3/4. Les dynamiques sont *mp* et *p*.
- Troisième tableau :** Commence en 3/4 (*son* dans le cimetière), passe à 4/4 (*M Inharmon... ++*), et finit en 3/4 (*ord.*). Les dynamiques sont *mp < f*, *sf*, *mf*, *sfz*, *f*, *mp*, *fp < f*.

- 15 À part l'évolution de la ligne principale pendant toute la durée du film (très agitée et aérienne pendant le premier tableau ; plus calme dans le deuxième et agité et déjà sans souffle dans le dernier tableau), il y a également un accompagnement sonore pour chacun des trois tableaux. Cet accompagnement a été construit par des sons réels ou des sons instrumentaux qui ont des similitudes avec le monde sonore de chaque tableau. Nous avons pensé les trois tableaux du film selon trois types de contextualisations du monde sonore : une référence au monde d'Antigone dans le

premier tableau, aux cultures indigènes dans le deuxième, et à l'univers industriel dans le troisième tableau.

- 16 Dans le premier tableau, nous avons voulu établir un lien entre la narration du film et la narration de la musique. Celle-ci va accentuer le sentiment du personnage d'être découvert par l'arrivée d'une voiture : une femme qui est en train d'enterrer son frère et qui a peur d'être découverte par la police. La musique, dans ce cas, crée une directionnalité croissante. Même si le rythme du film et celui de la musique sont très différents, il y a une intention narrative très similaire entre les deux plans : un caractère agité et nerveux au début, plus calme vers le milieu de la séquence, et très agité à la fin. Nous avons voulu également contextualiser le monde d'Antigone (dont s'inspire cette scène) avec l'inclusion de quelques petites voix chorales, qui s'intègrent dans le discours musical, tout en restant discrètes. Tous ces sons (réels et instrumentaux) qui aideront à mieux comprendre chaque tableau auront d'une certaine manière le rôle d'« orchestrer » (ou d'accompagner d'une manière sonore) chaque personnage.

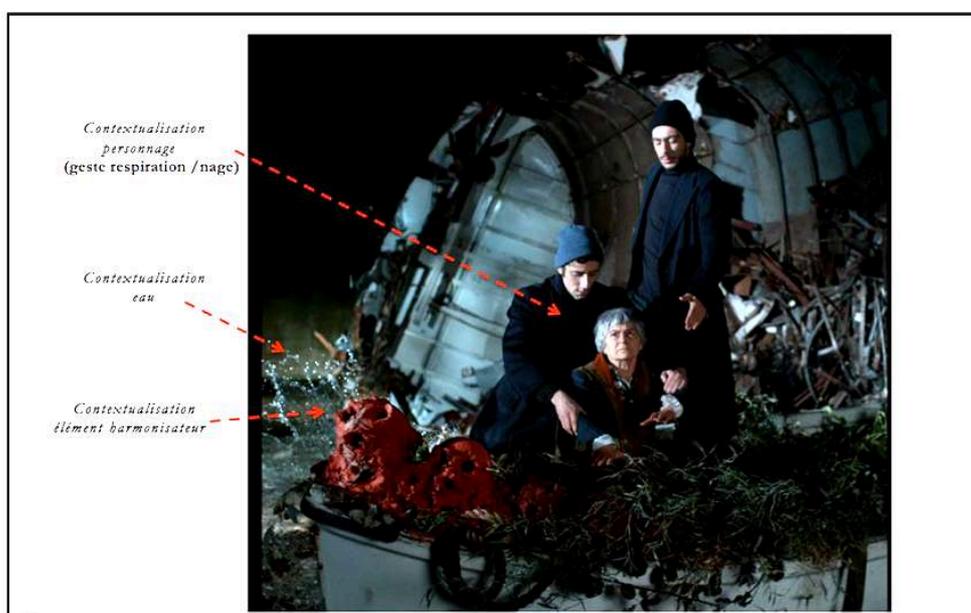
Figure 7. Relief en parallèle entre plan visuel et plan cinématographique, qui simule l'angoisse du personnage. Film : 2' 22"



- 17 Dans le deuxième tableau, une vieille femme qui risque sa vie pour rejoindre un nouveau territoire, est en situation de danger et essaie d'être sauvée par deux personnes. La ligne agitée et aérienne du premier tableau commence à ralentir progressivement et à introduire des gestes d'inspiration/expiration. Cette transformation progressive apporte une nouvelle dimension au discours musical. De la même façon, différents éléments sonores (notamment, ceux qui proviennent de l'électronique) vont simuler le monde sonore de la mer et son comportement. De manière différente du premier tableau (où les éléments sonores étaient ordonnés sous un mode plus horizontal), nous pouvons apprécier ici comment les différents éléments sonores se succèdent de façon parallèle. Ces éléments sont associés avec les éléments visuels du tableau, tel que nous pouvons l'apprécier dans la figure principale. C'est-à-dire, les différents composants de l'image (l'eau, la vieille femme et l'argile rouge) ont été représentés dans le plan sonore d'une manière simultanée.

- 18 Entre les éléments liés à ce monde, et que nous avons pu réinterpréter avec des sons réels et instrumentaux, nous trouvons :
- 19 – une certaine rythmicité dans la ligne principale de la clarinette, qui fait également référence au geste de la nage (par exemple, dans l’océan) ;
- 20 – un geste d’inspiration/expiration, joué par la clarinette basse sans embouchure, qui simule l’angoisse du personnage de la vieille femme dans une situation de danger ;
- 21 – une sonorité qui illustre l’immensité de l’océan où l’action se passe, et qui dans ce cas, a été représentée par la spatialisation du son en 5.1 ;
- 22 – une sonorité plus harmonique (jouée sous la forme d’un trille) qui va produire une sonorité étrangère au reste des sonorités de ce tableau. Nous pouvons associer cette sonorité avec l’élément en argile rouge que nous voyons sur l’image, lequel est également un élément visuel étranger.

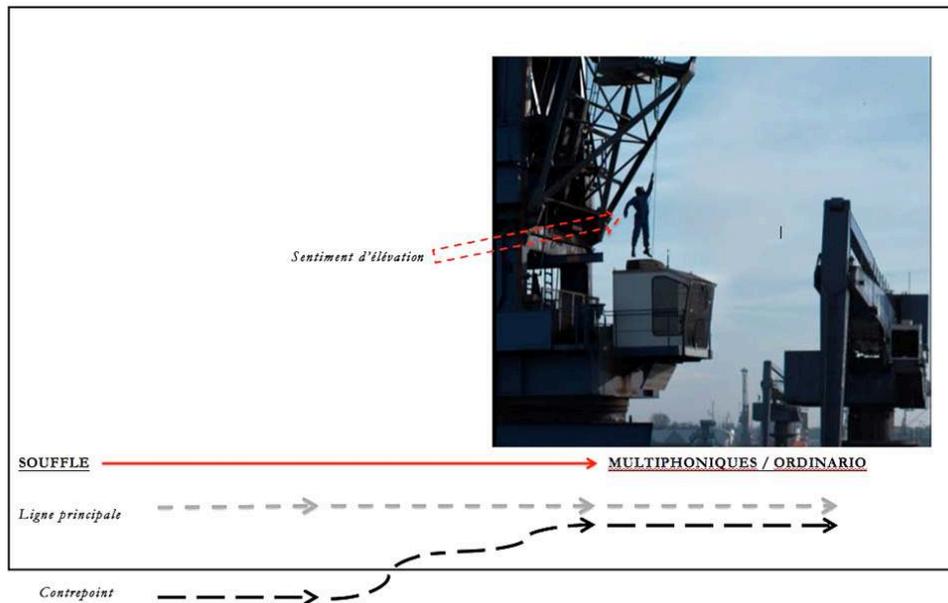
Figure 8. *Diable, écoute*, Clio Simon. Jeu d’inspiration/expiration à la clarinette, qui simule la nage d’une personne dans l’océan. Film : min. 5’25”



Production : Le Fresnoy – Studio national, 2015.

- 23 Dans le troisième tableau, l’instrumentation est basée sur un geste rapide et agité qui a comme mode de jeu principal la succession de multiphoniques en trémolo, avec changement continu et constant des nuances comme une ligne de fuite. Ici, le tableau peut évoquer un ouvrier faisant la grève de la faim, qui est pendu à une grande grue industrielle. L’idée générale est de jouer avec la légèreté de l’air, comme si le personnage était en train de voler. Le caractère rapide de la musique va donner cette sensation de fluidité.
- 24 De plus, les deux mondes sonores généraux utilisés dans cette composition musicale (celui de la ligne de fuite, et celui du contrepoint) vont être ici mélangés, pour montrer de cette manière une fusion entre eux : celui qui représente le fixe (ou le corps) et celui qui représente le mobile.

Figure 9. *Diable, écoute*, Clio Simon. Relief en parallèle entre plan visuel et plan cinématographique, qui simule la fluidité du mouvement. Film : 8'05"



Production : Le Fresnoy – Studio national, 2015.

- 25 Nous avons donc expliqué principalement dans ce texte, comment les différents concepts artistiques de la réalisatrice ont servi pour composer une manière sonore. D'une part, comment l'idée de « dehors politique » a été traduite d'une manière musicale, avec la construction d'une ligne musicale pour clarinette basse et électronique. Et d'autre part, comment les différents éléments sonores qui accompagnent cette ligne orchestrent et accompagnent le personnage dans chaque tableau.
- 26 Le travail de l'électronique a eu un rôle très important, car cela nous a aidés à donner une sonorité à l'instrument proche de l'idée de dehors politique. Elle nous a permis d'accentuer le souffle de l'instrument, d'ajouter des effets et de dénaturer le timbre original de l'instrument. Également, la partie électronique nous a permis de contextualiser les différents éléments visuels de chaque tableau avec l'inclusion de sons « concrets ».
- 27 Cette composition musicale réalisée pour ce film a été le résultat d'un an de travail constant avec la réalisatrice Clio Simon, ce qui m'a permis de connaître ses intentions sonores, ses références artistiques et de « traduire » d'une manière sonore les problématiques qu'elle souhaitait travailler dans son film. Ces références sonores et concepts proposés par elle m'ont permis d'explorer et d'expérimenter d'une manière symbolique, des gestes sonores et instrumentaux que je n'avais pas encore explorés. Également, l'idée de réaliser une composition sonore qui n'illustre pas les images, mais qui ait une cohérence avec les images, m'a permis de découvrir différents types de rapport entre les images du film et la composition sonore. Nous avons travaillé le parallélisme selon une perspective narrative (visuelle et sonore), avec un rapport de correspondances entre la texture visuelle et la sonore, etc.
- 28 Également, le fait d'ajouter à la composition musicale des références littéraires, géographiques ou poétiques, m'a permis de chercher une sonorité pour chaque

personnage. Cela nous a permis de travailler la présence de chaque personnage en utilisant un timbre propre à chacun, comme si cette sonorité était une ombre sonore.

- 29 L'interprétation de toutes ces références d'un point de vue symbolique m'a conduit à transcrire tous ces éléments dans mon écriture instrumentale. Enfin, l'emploi de l'électronique a été très important pour pouvoir lier l'écriture instrumentale aux différentes références artistiques et sonores proposées, car l'électronique permet d'intégrer dans un même monde sonore des sons instrumentaux et des sons qui proviennent de la réalité.
-

NOTES

1. Clio Simon (réalisatrice), 2015, *Diable, écoute* [Vidéo HD]. Production : Le Fresnoy, Studio national, 10 min.
 2. Par électronique en temps réel, nous nous référons dans ce cas à l'emploi de modules (ou des effets) réalisés avec le logiciel Max, pour transformer de différentes séquences enregistrées par la clarinette basse en studio. Nous avons utilisé des effets, tels que Delay, granulateur, harmoniser, synthèse par modèle physique en temps réel ou le Delay spectral. <https://cycling74.com/products/max-features>.
 3. Mots extraits des textes employés par la réalisatrice dans le dossier de présentation du projet au Fresnoy.
 4. Idée de légèreté, empruntée d'Italo Calvino dans son œuvre *Leçons américaines*. Calvino, 2017.
 5. *Idem*.
-

AUTEUR

JAVIER ELIPE GIMENO

Aix-Marseille Université, Faculté des sciences, Département SATIS, CNRS, PRISM (Perception, représentation, image, sound, music) ; Université Paris 8, UFR Arts, philosophie et esthétique, Musidanse/CICM.
