



# OLIVIER ARSON

COMPOSITEUR

Il a débuté au cinéma avec Rodrigo Sorogoyen et en est devenu le compositeur attitré depuis QUE DIOS NOS PERDONE. Olivier Arson, Français vivant en Espagne, a construit, partition après partition, un univers musical extrêmement singulier, où chaque score affirme une identité marquée, très différente de celle du précédent. Un paysage de sons naviguant entre acoustique et électronique, qu'il bouscule sur AS BESTAS en privilégiant l'organique des cordes et des percussions. Explications.

Par Aurélien Allin



**Q**uand j'y repense, on a été quand même un peu fous ! On a fait les choses sans trop se poser de questions." Olivier Arson se souvient avec ces mots étonnés de QUE DIOS NOS PERDONE, sa première partition de cinéma. Son parcours, qui l'a mené à remporter un Goya

(équivalent espagnol des César) pour EL REINO, est en effet "un peu accidentel". S'il a toujours fait de la musique en amateur, notamment dans son projet expérimental Territoire, il n'avait jamais "prévu avoir une carrière pro". Ancien étudiant en informatique puis aux Beaux-Arts, il a longtemps été graphiste, tout en continuant à faire de la musique en amateur ou pour des défilés de mode. Jusqu'à ce que Sorogoyen utilise quelques-uns de ses morceaux dans la bande-son de STOCKHOLM, son premier long. "On m'avait toujours dit que ma musique était visuelle (...) et là, je constatais qu'elle fonctionnait dans un cadre filmique." Le cinéaste lui demande ensuite de passer le cap et de composer le score original de QUE DIOS NOS PERDONE. Les deux hommes ne se sont plus quittés depuis, Arson officiant sur tous les longs de Sorogoyen, sur la série ANTIDISTURBIOS et sur un épisode de la série HISTORIAS PARA NO DORMIR. "Le passage à la musique de film s'est fait naturellement car sur mes disques personnels, je cherchais déjà à avoir un concept ou une ligne narrative qui m'impose des limites." Des concepts forts, ses scores, tous différents les uns des autres, en regorgent : QUE DIOS NOS PERDONE baigne dans les textures déstructurant les instruments ; EL REINO joue la carte de l'électro ultra-rythmique, comme un pouls impossible à arrêter figurant la course insensée du protagoniste ; MADRE juxtapose l'organique des cordes au désincarné des nappes électro et réifie le deuil qui frappe l'héroïne. Olivier Arson aime que le cinéma de Sorogoyen et de sa scénariste Isabel Peña "ne soit jamais mani-

« Le plan-séquence, c'est du plaisir total, comme faire un opéra de dix ou quinze minutes !

chéen" : "Il y a beaucoup d'ambiguïté et j'apprécie ce défi, même si ça a été parfois difficile, comme sur MADRE et ses sentiments contradictoires. Ça donne un cinéma qui ne dit pas son genre – thriller, drame. D'ailleurs quand on parle avec Rodrigo, on se contrefout du genre." Le duo se reforme pour AS BESTAS pour une partition organique, sans traitement électronique, qui oppose cordes et percussions comme dans une collision des mondes, et s'accorde brillamment à la rugosité du film. De la création de ce score heurté à ce qui motive son approche, Olivier Arson décrypte pour nous son travail.

**Sur AS BESTAS, Rodrigo dit qu'il vous a fait souffrir...**

**Olivier Arson** : J'avais fait des maquettes très précaires, très sales – je demandais presque aux musiciens de jouer mal. Un son s'était délogé de ça et on a eu du mal avec l'orchestre parce que c'est parfois difficile de faire jouer mal d'excellents musiciens... Mais c'est vrai que j'ai beaucoup souffert, il a raison. (Rires.) On a mis beaucoup de temps à trouver le ton juste. AS BESTAS est un projet assez ancien, qu'on a mis du temps à tourner. J'avais lu le script, cette première lecture m'avait beaucoup touché alors j'avais commencé à composer – c'était il y a plus de deux

ans. Au départ j'avais eu une idée plus... pas romantique mais... disons lyrique – dans la limite de mes capacités car je ne suis pas très porté là-dessus. Et peut-être que j'ai vécu un peu trop longtemps avec cette idée en tête. Le scénario a ensuite un peu évolué et quand les images sont arrivées, j'ai mis un peu de temps à me réadapter. Là, les percussions ont été le détonateur. Je n'avais pas prévu d'en utiliser à la base.

**Être allé sur le tournage vous a aidé à trouver le son juste ?**

Oui car Rodrigo et moi, on avait moins discuté en amont sur AS BESTAS – c'était peut-être un excès de confiance. Quand on a vu qu'on galérait un peu, il m'a invité à venir sur le tournage : "Tu verras les conditions de tournage. La boue, le froid, le vent, la pluie, tu vas mieux comprendre." Ça a été une belle expérience, très utile. Je vais toujours sur les tournages mais plus par curiosité, pour saluer l'équipe. Ça ne m'inspire pas nécessairement. Mais là, c'était différent. Le contexte géographique et climatique était très pesant. Mais ça m'a aussi permis de prendre l'air.

**Quand on voit le film, on a la sensation que le score est construit autour des percussions. Puis quand on écoute la** ➤

**musique seule, cette sensation évolue : on entend le dialogue, ce contraste puissant entre les cordes lancinantes et les percussions métronomiques. D'où êtes-vous parti ? Des cordes ? des percussions ?**

Tout se fait un peu en même temps. Le premier morceau qu'on a fait, c'est celui qui ouvre le film, 'A Rapa'. On l'avait depuis longtemps pour ce qui est de l'harmonique mais il n'y avait pas encore de percussions – on les a ajoutées après. La première fois que je les ai testées, c'était aussi sur cette première scène au bar. J'ai tout de suite vu que quelques coups très espacés illustraient la notion d'obstacle, l'impossibilité pour ces gens de se parler, la barrière des langues, le combat entre le neuf et le vieux. Ce tambour coupe les lignes qui peuvent se former entre les gens, il érige un mur. On s'est aussi rendu compte que ça faisait un peu western. On aimait ce clin d'œil. Ensuite, j'ai travaillé tout un peu ensemble, cordes et percussions.

**Il y a un concept un peu similaire dans MADRE, où l'organique des cordes dialoguait avec le désincarné de l'électronique. Ces concepts narratifs, vous les construisez très en amont ou ils s'affinent au fil du travail ?**

C'est en général très réfléchi et très conscient. Parfois même trop conscient. En ce moment, j'essaie de composer en étant un peu moins conscient. Je réfléchis beaucoup avant, j'ai énormément de notes dans mon cahier, je traverse une longue période de plongée intellectuelle et abstraite qui me permet de définir des idées-clés. Puis ensuite, j'essaie d'oublier tout ça car sinon ça devient trop ancré dans le concept. J'essaie de trouver un équilibre, puis les choses évoluent. Par exemple dans AS BESTAS, la musique est très brute, très rustique mais il y a aussi quelques cellules un peu plus humaines, de décompression. J'essaie donc de faire un mélange mais ça reste très



« Le moment où on arrête la musique peut être très fort. Laisser un silence, c'est presque de la composition. »

pensé. On parle beaucoup de ça avec Rodrigo et c'est ce que je préfère avec lui : on discute beaucoup, pas tant de musique que de concept. Puis j'essaie de traduire ça en musique. Ces discussions donnent de longs débats super intéressants. Parfois, c'est un peu épuisant. (Rires.)

**Le fait que vos scores pour Rodrigo soient très différents en termes de sonorités et d'instruments, c'est très voulu ou ça découle de la nature des films ?**

J'ai envie de dire que c'est le film qui commande, mais j'aime bien aussi trouver un nouveau défi à chaque fois. Je sais qu'il y a des choses que je sais faire et je n'ai pas envie de les refaire. Là, sur AS BESTAS, travailler avec cet ensemble de quatorze personnes était très différent que de travailler avec des synthés et des ordinateurs. C'était un défi supplémentaire. J'aime ça.

**Pour la première fois, vous n'utilisez ni sons ni traitements électroniques sur AS BESTAS. Qu'avez-vous appris en vous passant de ces outils ?**

Sans être inquiet, je me demandais quand même comment j'allais faire pour rester moi-même. Et au final ça s'est très bien passé. On

a beaucoup travaillé les maquettes – au point que certaines choses sont restées dans le score final. Particulièrement un violoncelle, que j'ai samplé et mis dans un clavier prototype – une nouvelle technologie qui permet d'avoir une grande expressivité. J'ai rejoué ce violoncelle avec ce clavier et ça m'a permis de faire des choses impossibles – quand on a essayé de le refaire avec des musiciens, on n'y est pas arrivés. Il y a donc une piste de violoncelle qui est quand même numérique, mais elle reste acoustique, sans traitement électronique. Toutes ces maquettes ont été la base du travail avec l'orchestre. Ça a été un gros boulot de textures et ensuite, pour mon arrangeur Álvaro Domínguez, de traduction de ces textures en partitions. J'ai beaucoup appris sur le travail avec les musiciens. Je n'ai pas forcément le langage académique mais, au final, on a tous le même esprit.

**Chez Rodrigo, il y a cette figure récurrente du plan-séquence. Votre musique devient un rythme à la place du montage. Dans AS BESTAS, il n'y a pas de musique sur les deux plans-séquence mais en général, comment abordez-vous ce défi ?**

C'était clair pour moi qu'il ne fallait pas de musique sur le plan-séquence au bar. Au départ je voulais mettre peu de musique en général, je disais à Rodrigo que c'était un film de silences, de dialogues... Je me demandais même si on avait besoin des tambours dans la première partie. Dans les films de Rodrigo, la musique est très souvent protagoniste, notamment dans les plans-séquence. Mais sur AS BESTAS, j'avais envie de ne pas trop y toucher, ils étaient tellement extraordinaires... En général, le plan-séquence, c'est du plaisir total pour moi. Pour Rodrigo et moi, c'est comme faire un opéra de dix ou quinze minutes ! Le plus difficile dans ce métier, ce sont les transitions, les morceaux de trente ou quarante secondes : ils ne doivent pas être trop anodins, ni prendre trop de place. Ça, c'est difficile. Alors que sur un plan-séquence, on a le temps de construire quelque chose. Et en général, ça me vient très vite : sur ANTIDISTURBIOS, ça a été presque en un jet ; sur EL REINO pareil. Après, ces morceaux sont difficiles à travailler en post-production parce qu'il faut régler plein de détails. Mais c'est une chance pour un compositeur car la musique est mise en valeur, on sent la symbiose totale entre image et son.

**Vous parliez de silence. Sur EL REINO, la musique disparaissait au fil du film. Est-ce que l'absence de musique c'est déjà de la composition, pour vous ?**

En tout cas, c'est très important. D'autant plus



aujourd'hui où, dans beaucoup de films, il y a de la musique constamment. Le moment où on arrête la musique peut être très fort. Arrêter et laisser un silence, c'est presque de la composition, oui. Il y a quelques moments comme ça dans AS BESTAS... et c'était très décidé. Le silence qui suit, les trente ou soixante secondes d'après, c'est presque encore de la musique. Tout à coup, on écoute les sons. Par exemple, dans une scène avec Marina (Fois, ndr) dans la deuxième partie : on arrête la musique au moment où elle boit son café. On aurait pu baigner cette scène de musique mais on ne l'a pas fait : on laisse le silence et quand la musique s'arrête, on écoute le chauffe-eau, les petits sons.

**Dans QUE DIOS NOS PERDONE, il y avait un son de sirène récurrent. Dans EL REINO, on entend des sons bizarres qu'on interprète comme on peut. Vous envisagez aussi la musique comme un effet sonore ?**

À 100%. Mon père m'avait fait découvrir la musique électro acoustique, la musique concrète. Ça a été mon déclencheur. Ma musique, c'est ça. Le son est ma matière première. C'est pour ça que l'orchestre d'AS BESTAS je l'ai vu comme un son, une texture qu'on travaille – à la place d'un synthé, c'étaient des personnes qui jouaient. J'aime travailler avec les ingénieurs son, d'ailleurs. J'aimerais même aller encore plus loin dans ce sens et faire des musiques qui se fondent dans le son, avoir des sons qui soient musicaux. J'aime savoir quelles sont les idées qui dirigent

le son d'un film. On parlait de silence à l'instant et ça va avec ça : ne pas mettre de musique, c'est aussi respecter le travail sonore et essayer de s'y intégrer.

**Quant au son de vos scores, il y avait presque un mystère sur QUE DIOS ou EL REINO : on ne distinguait pas toujours la nature des instruments et quand on la distinguait, il y avait parfois une déstructuration – comme la multiplication des pistes d'orgue qui déforme le son qu'on attend de l'instrument. Sur MADRE et AS BESTAS, cette déstructuration est moins marquée, voire absente. C'est une évolution voulue ou un hasard ?**

Je pense que c'est un hasard car j'ai très envie de continuer dans cette veine d'instruments hybrides. Ce violoncelle joué au clavier sur AS BESTAS, ça m'a marqué. J'aime avoir un son acoustique qui sonne électronique ou l'inverse. En ce moment, je travaille sur une série et on a carrément fabriqué nos instruments. C'est très acoustique et très précaire parce que, dans le récit, il n'y a plus d'électricité. J'ai donc opté pour une musique sans électricité et on a fabriqué des instruments en imaginant ce que feraient les gens dans une telle situation. On a pris des bouts de bois avec des élastiques... Ça sonne donc très acoustique mais c'est peu reconnaissable, très déstructuré. J'ai très envie de ça – l'orgue sur QUE DIOS est un bon exemple parce qu'on avait enregistré l'instrument et on avait ensuite tout explosé. Je reviendrai à ce genre de choses. ●

