

La Cinémathèque de Toulouse

La Grève

de Sergueï M. Eisenstein



Biographie de Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein

23 janvier 1898, Riga, Lettonie / 11 février 1948, Moscou, Union soviétique

Le père d'Eisenstein, Mikhaïl Eisenstein, est ingénieur municipal de la ville de Riga, et exerce plus tard la même fonction à Petrograd. Il réalise de remarquables ensembles architecturaux dans le style « Art nouveau », en particulier à Riga. Sa mère déménage à Paris lorsqu'il a douze ans.

Sergueï ne s'engage pas politiquement en octobre 1917 lors de la Révolution d'octobre. Il ne s'engage que quand commence la guerre civile, en suivant le mouvement de ses condisciples de l'École des Beaux-Arts. La Russie nouvelle a besoin de propagandistes. Les artistes, notamment les caricaturistes, peuvent faire se rallier les masses illettrées au combat des Bolcheviks. Alors Eisenstein peint des bannières, des affiches sardoniques, sarcastiques, bien dans son humeur.

Il est un pionnier de l'utilisation de plusieurs techniques cinématographiques dont le montage des attractions, qu'il explique dans ses écrits théoriques qui eurent une grande influence dans l'histoire du cinéma. Dans ses premiers films, il n'utilise pas d'acteurs professionnels. Ses récits évitent les personnages individuels pour se concentrer sur des questions sociales notamment les conflits de classe. Les personnages sont stéréotypés et interprétés par des acteurs non professionnels.

Eisenstein est loyal envers les idéaux du communisme prônés par Joseph Staline. Ce dernier comprend très bien le pouvoir des films en tant qu'outils de propagande, et il considère Eisenstein comme une figure controversée. La popularité et l'influence d'Eisenstein fluctuent en fonction du succès de ses films. En 1925, il tourne *le Cuirassé Potemkine*. La célèbre scène de la poussette descendant l'escalier est filmée le 22 septembre à Odessa. C'est la commission, (chargée par le Comité central du Parti communiste d'organiser le jubilé de la révolution manquée de 1905, et qui comprend dans ses rangs le commissaire du peuple à l'Instruction publique Lounatcharski et le peintre Malevitch), qui a désigné Eisenstein pour réaliser un film commémoratif. Faute de temps, le réalisateur ne pourra traiter la totalité des événements, mais seulement l'un d'entre eux, la mutinerie intervenue sur le cuirassé. Parfois, il n'obtient pas la reconnaissance pour son travail, par exemple pour le film *Octobre : Dix jours qui secouèrent le monde* pour le dixième anniversaire de la prise du pouvoir par les bolcheviques.

Tout l'art de Sergueï Eisenstein s'exprime à travers ses montages uniques et l'utilisation de ce que les critiques nommeront « le cinéma-poing », forme d'expression s'opposant au « cinéma-œil » de Dziga Vertov. L'enchaînement des images crée un sens intrinsèque, notamment par l'utilisation de dominantes. Montage, rythmique, utilisation des couleurs (dans le dernier volet de son dernier film *Ivan le terrible*) mais surtout choix strict de la luminosité forment un nouveau langage cinématographique. Eisenstein théoriserait tout au long de sa vie sur le cinéma, ses techniques, ses possibilités. Ainsi, alors qu'il a réalisé la quasi-totalité de ses films en muet, il publie avec Alexandrov et Poudovkine un article manifeste sur le cinéma sonore en 1928 (premier film parlant en 1938).

Parti d'URSS officiellement pour le pays, pour découvrir les techniques du cinéma sonore, Eisenstein parcourt l'Europe avant de partir aux Etats-Unis. Il est avec son opérateur Tissé et son assistant Alexandrov. Il participe entre autres à un congrès de cinéastes indépendants à la Sarraz en Suisse, donne une conférence polémique à la Sorbonne, parcourt le Midi de la France, etc. Pendant ce temps-là, Alexandrov et Tissé, pour se faire un peu d'argent tout en travaillant un peu la partie sonore, acceptent de tourner ce qui sera "Romance Sentimentale", moyen métrage où l'on peine à retrouver la patte d'Eisenstein. (peut-être dans les inserts d'animations ?).

En 1930, Paramount Pictures invite Eisenstein à Hollywood avec un contrat de cent mille dollars. Il arrive à New York le 20 mai. Paramount veut lui faire faire une version filmée sur *la Tragédie américaine* de Theodore Dreiser mais des désaccords profonds apparaissent quant au discours et au thème du film, et l'amènent à partir en octobre. Josef von Sternberg finit le film.

Charles Chaplin l'introduit auprès d'Upton Sinclair qui réussit à dégager des fonds pour la réalisation d'un film sur le Mexique. Eisenstein part au Mexique avec Edouard Tissé et Grigori Alexandrov où ils essaient de produire un documentaire en partie dramatisé intitulé *Que Viva Mexico !*.

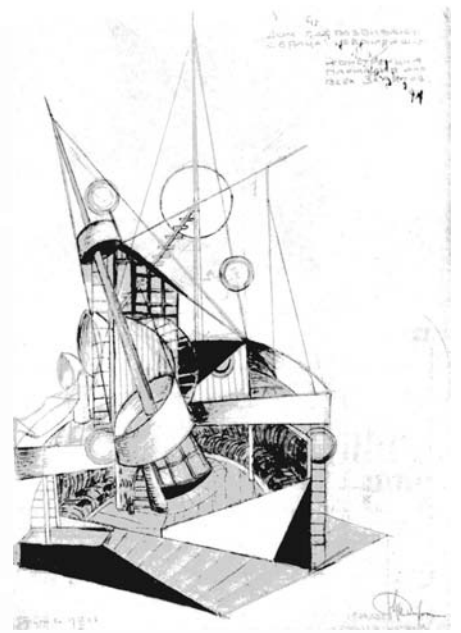
Avant qu'il ne soit terminé, Upton Sinclair stoppe la production, et Staline dans un même temps exige qu'Eisenstein retourne en Union soviétique. Ce dernier, avant de quitter le sol américain, monte rapidement quelques rushes pour les montrer à un petit auditoire. Upton Sinclair doit lui faire suivre les bobines à Moscou. Mais elles ne furent jamais envoyées. En 1933 à New York, un premier montage est réalisé par Sol Lesser, sans intervention d'Eisenstein, et exploité sous le titre *Tonnerre sur le Mexique*. Depuis plusieurs versions ont été créées, plus ou moins proches des intentions initiales d'Eisenstein. *Que Viva Mexico !* est considéré pour cela comme un film maudit, bien que ce fut de son propre aveu son préféré, en esprit. L'incursion en Occident rend Staline plus suspicieux à l'égard d'Eisenstein, méfiance qui gagne la nomenclature. La bureaucratie impose l'annulation des deux projets suivants et un superviseur « officiel » lui est adjoint pendant la création d'*Alexandre Nevski*. Le film suivant, tourné entre 1942 et 1944, *Ivan le terrible*, a l'approbation de Staline pour la première partie au point qu'Eisenstein reçoit le Prix Staline en 1945. La deuxième partie, terminée en 1946, est par contre censurée jusqu'en 1958, car Ivan n'y est plus décrit comme un héros mais comme un tyran paranoïaque. La troisième partie, commencée en 1946, restée inachevée, est confisquée et en partie détruite. La deuxième partie dispose de scènes en couleurs (la fête finale), grâce à une récupération de pellicule Agfacolor nazie après la chute de Stalingrad. Eisenstein meurt à la suite d'une hémorragie en février 1948.



Sergueï Eisenstein en 1924 / collections La Cinémathèque de Toulouse

Filmographie (longs métrages)

- 1924 : *La Grève*
- 1925 : *Le Cuirassé Potemkine*
- 1927 : *Octobre : Dix jours qui ébranlèrent le monde*
- 1929 : *La Ligne générale* (ou *L'Ancien et le Nouveau*)
- 1930 : *Romance sentimentale* (France)
- 1933 : *Que Viva Mexico !* (inachevé)
- 1935 : *Le Pré de Béjine* (inachevé)
- 1938 : *Alexandre Nevski*
- 1944 : *Ivan le terrible, Partie I*
- 1946 : *Ivan le terrible, Partie II*
- 1946 : *Ivan le terrible, Partie III* (inachevé)



Dessinateur

Eisenstein a été un dessinateur très prolifique, bien que cette facette de son activité soit encore très peu connue. Dès l'âge de dix ans, il s'adonne au dessin, et ce jusqu'à sa mort, sauf de 1924 à 1930, où il cesse pratiquement de dessiner. On évalue sa production graphique à environ dix mille dessins, dont seulement quelques centaines ont été publiés. Le reste demeure aux Archives littéraires et artistiques d'État (RGALI), à Moscou. Malheureusement, ils sont assez inaccessibles.

Pour découvrir l'univers graphique d'Eisenstein, voici une petite bibliographie :

- *Dessins Secrets*, Editions du Seuil
- *Eisenstein, the body of the line*, Fondation Langlois (CD-Rom)
- *Eisenstein, dessins et esquisses*, Cahiers de l'Etoile, Cahiers du Cinéma

Théoricien

Eisenstein a également été un grand théoricien, dont les écrits restent encore mal connus à cause de leur caractère largement inédit et par l'absence de traduction en français pour un grand nombre d'entre eux. Si Eisenstein est célèbre pour sa théorie du montage, il l'est moins pour le reste, notamment pour ses écrits extra-cinématographiques. Personnage à la culture colossale et protéiforme, Eisenstein théorise aussi bien sur les mathématiques chinoises que sur les sciences cognitives, sur l'art des Ambulants russes que sur celui du XIX^e siècle français, sur la danse comme sur la littérature française, sur l'anthropologie mexicaine comme sur les idéogrammes japonais...

Voici une bibliographie sommaire d'écrits théoriques traduits en français :

- S. M. Eisenstein, *Dickens & Griffith (Genèse du gros plan)*, Stalker Editeur 2007
- Sergueï Eisenstein, *Cinématisme*, Editions Complexe
- *Eisenstein, le mouvement de l'art*, Editions du Cerf
- Sergueï Eisenstein, *La Non-Indifférente nature*
- Sergueï Eisenstein, *Walt Disney*
- Sergueï Eisenstein, *Mémoires*, 10-18
- Sergueï Mikhaïlovitch Eisenstein et Vladimir Nijny, *Leçons de mise en scène*, éd. La Fémis, collection écrits/écrans, 1989. (ISBN 2-907114-05-0)

Théorie de Montage d'Eisenstein

dans le contexte des débats théoriques des années 20

L'œuvre de S.M. Eisenstein s'accompagne d'une théorisation importante qu'il commence à élaborer dès ses premiers films. La première manifestation théorique d'Eisenstein se fait au début des années 1920, dans le troisième numéro de la revue LEF (journal artistique du Front Populaire de Gauche dirigé par Meyerholdt) dans lequel il expose sa théorie du montage des attractions. Son idéologie cinématographique aura été marquée par ses débuts chez Ester Schubb, chez qui il a commencé en faisant du remontage de films de fiction pour le parti. Ensuite - certainement ce qu'il y a de plus important- il travaille chez Meyerholdt, père du nouveau théâtre avant-gardiste. Eisenstein y apprend la mise en scène théâtrale qui l'influencera pour tous ses films. En 1923, pour le Proletkult, il réalise le film *Le Sage*, qui est projeté sur la scène où se déroule la pièce *Le Carnet de Gloumov*. Puis, Eisenstein se heurte à Meyerholdt et part. Ce dernier comprendra et dira : *On ne peut pas rester élève toute sa vie*. Eisenstein commence alors à réaliser ses films et à écrire la théorie qui marquera son oeuvre. Cette théorie porte essentiellement sur le montage. Eisenstein élabore un nouveau langage cinématographique, l'enchaînement des images a désormais un sens ; c'est ce qu'il qualifie **le montage des attractions**. Il se sert bien sûr des expériences de Koulechov sur le sens produit par l'enchaînement des plans cinématographiques, en rajoutant sa volonté artistique et ses qualités sensibles.

Eisenstein établira qu'il y a quatre types de montage :

- le montage métrique, qui se fait d'après la longueur absolue des plans
- le montage rythmique, qui se fait selon le rythme de l'action
- le montage tonal, qui est basé sur le sens émotionnel de la séquence et les dominantes
- le montage obertonal, se faisant sur la perception physiologique ; il détruit l'harmonie mélodique

La théorie des dominantes est certainement l'une des plus novatrices d'Eisenstein ; la dominante est l'élément qui va revenir dans les plans d'une séquence : une dominante peut par exemple être une couleur, ou bien encore la longueur des plans peut devenir une dominante. Eisenstein expose cette théorie en 1929, dans un article intitulé *La quatrième dimension au cinéma*. C'est aussi en 29 que Poudovkine accepte la théorie des conflits qu'a établie Eisenstein. Celle-ci se fonde sur le groupement des personnages dans les plans, comme l'illustre son film *Le Cuirassé Potemkine* (réalisé en 1924, Eisenstein avait alors 25 ans) ; on assiste à un groupement des masses dans les plans : l'unité de montage du peuple d'un côté, l'unité de montage de l'armée tsariste de l'autre, et celle du cuirassé révolté. Ces groupements de personnages sont présentés séparément et finissent par converger dans un "punctum" ressenti dès le début. Par exemple, la séquence des escaliers d'Odessa de ce film se fait sur le mode du montage rythmique, en suivant la vitesse de l'action. Le reste du film est en montage tonal. Cependant, bien que les théories d'Eisenstein nous apparaissent aujourd'hui comme fondées et vraies, elles l'étaient moins pour l'époque, et le réalisateur fut remis plus d'une fois en question par ses contemporains qui avaient une autre vision du cinéma.

Les débats théoriques de l'époque opposaient principalement Dziga Vertov à Eisenstein. Vertov était partisan du "non-sujet" dans le cinéma ; l'acteur représentant pour lui un danger pour cet art qui ne doit pas être fait d'histoires. Il était également reproché à Eisenstein de faire de la "non-fiction" et d'accorder au montage trop d'importance au montage qui finit par détruire l'action : c'est la polémique entre Eisenstein et les formalistes qui le considéraient comme un réalisateur anti-drame. D'un côté Vertov, d'un style pratiquement identique au documentaire, et de l'autre, les formalistes, voulant une dramaturgie "pure" n'étant pas "salie" de langage cinématographique.

Eisenstein s'est retrouvé confronté à Bela-Balazs, lorsque ce dernier écrivit *L'Homme Invisible*, article où il expose ses conceptions du réalisateur et du cinéma. Eisenstein, avec un autre théoricien, répondent en co-signant un article intitulé *Bela oublie les ciseaux*. En effet, Bela-Balazs, dans son article, accorde une importance très faible au montage et pense que les plans longs sont préférables. C'est bien sûr une conception presque opposée à celle d'Eisenstein, qui fonde son cinéma sur le montage, la rythmique et le sens des plans. Pour lui (Eisenstein), un plan plus un plan forment et donnent lieu à un autre sens qui se dégage de l'enchaînement des deux précédents.

Eisenstein a été très novateur pour son temps. On trouve dans ses films beaucoup d'aboutissements artistiques. En effet, son travail de montage est doublé d'un effort énorme de composition à l'intérieur des plans : lignes de force, dynamiques, points de structure à l'emplacement du nombre d'or, etc. Revenons au *Cuirassé Potemkine* : Eisenstein accentue la gradation du pathos à l'aide de plans également : le paroxysme du pathos est atteint dans le film avec le drapeau rouge hissé sur le mât du cuirassé révolté (ce drapeau est colorisé en rouge dans la version russe initiale du film) ; cela va devenir la base des théories sur la couleur élaborées par Eisenstein.

Il apparaît donc comme presque évident que les contemporains d'Eisenstein des années 20 n'étaient pas prêts à croire que le cinéma devait être une sorte de synthétisation de tous les autres arts. L'expressivité brute du talent d'Eisenstein s'est certainement faite dans ses premiers films, comme *Le Cuirassé Potemkine*, ou encore *Octobre*. Ses œuvres suivantes, comme la *Ligne Générale* ou *Que viva Mexico !* témoignent d'une volonté de recherche et peut-être d'expérimentation esthétique plus que d'une volonté narrative. C'est davantage en 1945 qu'Eisenstein dévoilera réellement ses capacités d'organisation de la mise en scène, en réalisant *Ivan le Terrible*. C'est une œuvre où aboutissements esthétiques et narratifs se rejoignent, où l'emblème du père spirituel d'Eisenstein - Meyerholdt - et celle du dictateur Staline apparaissent, dans les traits d'*Ivan le Terrible*. Signalons que Staline a influencé les archétypes du récit cinématographique, vers le milieu des années 20. L'émergence de l'idéologie stalinienne a favorisé l'apparition du héros dans les films soviétiques. Eisenstein a également suivi cette voie ; comme quoi un film vit selon les mêmes principes que les plans qui le composent, chacun ne peut être compris que dans son contexte.



La Grève de S.M. Eisenstein

JODLOWSKI Pierre / Curriculum Vitæ

Compositeur / Intermittent du spectacle
185, avenue de Lardenne / 31100 TOULOUSE / FRANCE
Tél. : (33) - (0)5 61 49 00 34
Email : p.jodlowski@wanadoo.fr
URL : <http://perso.wanadoo.fr/p.jodlowski/>



Biographie

Né à Toulouse en 1971.

Après des études musicales au Conservatoire de Lyon et au Cours de Composition à l'IRCAM, Pierre Jodlowski fonde le collectif é0le et le festival Novelum à Toulouse. Son activité de compositeur le conduit à se produire en France et à l'étranger dans la plupart des lieux dédiés à la musique contemporaine mais aussi dans des circuits parallèles, danse, théâtre, arts plastiques, musiques électroniques. Son travail se déploie aujourd'hui dans de nombreux domaines, et, en périphérie de son univers musical, il travaille l'image, la programmation interactive, la mise en scène et cherche avant tout à questionner les rapports dynamiques des espaces scéniques. Il revendique aujourd'hui la pratique d'une musique "active" : dans sa dimension physique [gestes, énergies, espaces] comme psychologique [évocation, mémoire, dimension cinématographique].

Il a reçu des commandes de l'IRCAM, de L'Ensemble Intercontemporain, du Ministère de la Culture, du CIRM, du festival de Donaueschingen, de Radio France, du Concours de Piano d'Orléans... Lauréat de plusieurs concours internationaux, il a obtenu le Prix Claude Arrieu de la SACEM en 2002 et a été accueilli en résidence à l'Académie des Arts de Berlin en 2003 et 2004.

Études musicales

- Études musicales classiques en école de musique et au C.N.R à Toulouse depuis l'âge de 6 ans
- Études musicologiques à l'Université de Toulouse de 1990 à 1992
- Études de composition, électroacoustique, informatique musicale / C.N.S.M. de Lyon - dpt. SONVS 1992-1996
- Licence de musicologie, Université de Lyon 1994-1995

> durant cette période assiste également à plusieurs séminaires (stages Ircam, Centre Acanthes)

Diplômes/ Récompenses

- 1989 - Baccalauréat A1 (Langues: Anglais, Allemand).
- 1991 - Première médaille de solfège [C.N.R. de Toulouse].
- 1992 - D.E.U.S.T. Techniques et Pédagogie de la Musique option Ecriture / Composition, Mention Bien (Université de Toulouse).
- 1995 - Licence de Musicologie - Mention Bien - (Université de Lyon).
- Mention d'honneur au XVIIIème concours international "LUIGI RUSSOLO".
- 1996 - D.N.E.S.M. de Composition électroacoustique et instrumentale, Mention Très Bien à l'unanimité [C.N.S.M. de Lyon].
- 1997 - Cours d'Informatique Musicale de l'IRCAM.
- Lauréat du Mécénat Musical Société Générale.
- Mention spéciale du Jury au concours international GAUDÉAMUS 97
- 1998 - Deuxième Grand Prix au concours du Jeune Compositeur Européen organisé par L'Orchestre Philharmonique de Strasbourg.
- 1999 - Lauréat du Comité de lecture IRCAM / E.I.C. pour l'attribution d'une commande de l'Ensemble Intercontemporain
- 2000 - Prix de Bourges 2000 - catégorie "Musique mixte"
- 2001 - Certificat d'Aptitude [C.A.] aux fonctions de professeur de composition de musique électroacoustique
- Accueilli en Résidence à l'Académie des Arts de Berlin
- 2002 - Prix Claude Arrieu de la SACEM
- 2003 - Mention au concours de Bourges 2003 - catégorie "Installations sonores"
- 2006 - Mention au concours de Bourges 2006 - catégorie "Musiques mixtes"

Parcours professionnel

- 1997 > fondation du projet é0le : création du premier studio de recherche musicale en région toulousaine / lancement du festival "Novelum" ; partage aujourd'hui la direction artistique du studio et du festival.

• COMMANDES D'ŒUVRES :

1999 : MINISTÈRE DE LA CULTURE - COMMANDE D'ÉTAT	2003 : FESTIVAL DE DONAUESCHINGEN	2007 : MINISTÈRE DE LA CULTURE - COMMANDE D'ÉTAT
2000 : CINÉMATHÈQUE DE TOULOUSE	2004 : G.R.M. - PARIS	2007 : GMEM
2000 : COMPAGNIE MYRIAM NAISY L'HÉLICE	2004 : ENSEMBLE KNM BERLIN	2007 : ENSEMBLE ARS NOVA
2001 : ACADEMIE DES ARTS DE BERLIN	2005 : CONCOURS DE PIANO D'ORLÉANS	2007 / 2008 : RADIO FRANCE
2001 : ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN	2006 : IRCAM	
2002 : IRCAM / CNSM DE PARIS / SELMER - PARIS	2006 : COMPAGNIE MYRIAM NAISY L'HÉLICE	
2003 : CIRM (NICE)	2007 : ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN	

Activités pédagogiques

- Séminaires, conférences et stages de façon occasionnelle dans diverses structures depuis 1998
- Charges de cours à l'Université de Toulouse [informatique musicale et culture musicale XXème] - 1998 > 2000
- Séminaires dans le cadre du Module "Culture Générale" de l'École d'Ingénieurs SUPAERO à Toulouse depuis 2001
- Enseignant à l'Université de Toulouse - MASTER MULTIMEDIA - depuis 2001

Note d'intentions du compositeur, Pierre Jodlowski

Le premier film d'Eisenstein, *La Grève*, réalisé en 1924 pose d'une certaine façon les bases du langage du cinéaste russe. Empruntant à ses prédécesseurs - et notamment Dziga Vertov - les idées du "Ciné-œil", ce film rejette d'emblée la notion d'un cinéma d'acteurs, pour se préoccuper plus fondamentalement d'un art de l'image, au travers du montage et de la construction formelle.

D'autre part, si l'on connaît bien la portée politique - voire de propagande - des films d'Eisenstein (on pense notamment à *Octobre*), *La Grève*, bien qu'ancrée profondément dans son contexte historique, reste un film dont les enjeux purement artistiques prédominent.

C'est tout au moins la perception que j'ai pu avoir de cette œuvre, dès le premier visionnement, où les questions de rythme, d'articulation et de gestes m'ont semblé à l'origine même de l'organisation temporelle et visuelle : *La Grève* reste pour moi un tableau ; tableau en mouvements, où le noir et le blanc deviennent couleurs, où la force d'une séquence est indissociable du tout, dans sa pertinence structurelle.

La Grève, film muet, se détache ainsi de la parole, véhicule les symboles d'un monde bouleversé, transmet, jusqu'à aujourd'hui, et c'est là sa force, les questionnements de l'homme, le sens même de l'existence. Pourtant, c'est par la dynamique de l'image, les contrastes prononcés du rythme des séquences, la mise en scène excessive (devenant allégorie) qu'une dimension philosophique peut naître et non pas par une simple mise en image d'acteurs ou d'histoires charismatiques (comme le cinéma peut le faire bien souvent aujourd'hui).

Pierre Jodlowski à sa console de travail



On voit bien alors comment l'idée musicale peut facilement naître dans l'esprit du compositeur : la musique est "art du temps et de l'espace", du rythme et de la forme où la question du sens ne se révèle qu'à travers une perception subjective, dissociée des enjeux esthétiques.

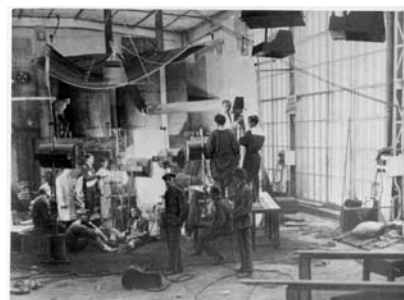
Mettre ce film en musique ne consiste pas simplement à combler un silence (d'ailleurs Eisenstein le fait très bien tout seul !) mais plutôt à tisser des trajectoires, à renouveler l'espace de la projection dans une dimension sonore ; c'est bien là l'ambition de cette création : donner un nouvel "éclairage" de l'œuvre cinématographique à travers une musique, dont l'intensité rivalise avec celle des images, induisant un rapport de forces, concentriques ou divergentes.

Pour ce travail, c'est un dispositif électroacoustique que je souhaite mettre en œuvre ; pas d'instrument (au sens classique) mais un orchestre de haut-parleurs, à même d'étendre suffisamment l'espace sonore dans sa dynamique et ses directions. C'est en outre là un vieux rêve qui se concrétise : celui de tenter la mise en œuvre d'un espace artistique multiple, celui des images et des sons, des hommes de l'écran et du compositeur sur scène, celui des formes visuelles et musicales.

De plus, si les personnages d'Eisenstein sont, comme dans la commedia dell'arte, des archétypes dégagés d'une psychologie directe, mon travail, dans la musique électroacoustique convient de cet état de fait : les sons ne véhiculent pas un sens a priori, mais par leur mise en forme, leurs altercations, ils créent un imaginaire que l'on peut dès lors appeler musique. Il en va de même quant à l'ambiguïté des symboles du film : quelle est leur portée aujourd'hui ? Comment se résout la question du sens ? Les sons possèdent ce même caractère fragile, si proches de notre quotidien et pourtant, dans l'absolu, vides de sens.

Dans l'évolution de mon travail de compositeur, ce projet constitue une recherche fondamentale. La force de ce film, au-delà de sa séduction première, sera le support même de l'avancement de la création. Retrouver l'ambition et l'énergie de l'image, la dépasser et l'abstraire de son sens idéal, en donner une "interprétation" sensible, loin de s'accaparer l'image, simplement la "mettre en son", la déconstruire par l'objet musical, comme l'homme de théâtre recompose un texte, respectant le sens premier, désormais entre ses mains, dans une autre vision du monde.

*Prise de vue de la Grève
à la première Fabrique de cinéma*



À propos du dispositif électroacoustique

Le choix d'une composition électroacoustique pour ce projet correspond principalement à une recherche d'un espace sonore très large, non limité à une simple production instrumentale. L'utilisation des haut-parleurs permet, en effet, de développer une recherche très poussée sur la notion d'espace sonore, à laquelle je reste particulièrement attaché pour ce travail.

Par ailleurs, il ne s'agira pas simplement de diffuser une bande son originale pendant la projection du film mais de l'interpréter au moyen d'un système de projection sonore : d'une part en ayant un contrôle du volume de chaque haut-parleur et en exploitant également un système de production sonore en temps réel.

Ce type de système, rendu accessible par l'évolution technologique consistera en un dispositif de microphones connectés à un ordinateur permettant de transformer le son en temps réel. Pendant la projection du film, j'aurai donc la possibilité de produire des sons à un moment donné en évitant le systématisme d'une synchronisation permanente pendant tout le film. Il s'agira également de "retrouver" le jeu de l'accompagnateur de film, modifiant son interprétation en fonction de l'image.