



Interview d'Eric Demarsan (n°205 de février 2006)

éric demarsan à l'ancienne



KR: Vous avez démarré votre carrière en tant que pianiste de bar. De quelle manière avez-vous bifurqué sur la BO ?

Éric Demarsan : Par un concours de circonstance. J'ai d'abord joué dans les bars de Montmartre en tant que pianiste ou accompagnateur. J'ai rencontré Michel Magne, qui vivait dans le quartier, à seize ans. Il était plus âgé que nous, c'était lui le chef de bande. En revenant de l'armée, j'avais perdu Michel de vue. Je suis devenu pianiste d'édition chez Vogue. Un directeur artistique était ami avec Michel Magne, et c'est comme ça que je l'ai retrouvé. Il m'a aussitôt invité à le rejoindre faire de la musique de film. Je suis donc parti à Hérouville, où j'ai vécu pendant deux ans, de 1965 à 1967. Il m'a appris tous les trucs pour faire sonner un orchestre, comment faire sonner un soliste au-dessus d'un orchestre, et surtout à préparer les partitions sur un score en notant le tempo demi-mesure par demi-mesure. Comme, à cette époque-là, il n'y avait pas de clics ni d'ordinateurs, on travaillait au chronomètre pour pouvoir faire tomber des effets sur le 3^e temps de la 15^e mesure. Aujourd'hui, on peut travailler à l'image près. Nous, c'était au dixième de seconde, ce qui n'était pas si mal... À la même époque, j'ai un peu travaillé sur les *Angélique* avec l'orchestrateur Bernard Gérard. C'est par son intermédiaire que j'ai rencontré François de Roubaix. La première chose qu'on a faite ensemble, c'était *Le Samouraï*.

Vous êtes devenu par la suite le collaborateur privilégié de Jean-Pierre Melville, notamment sur *L'Armée des ombres* puis *Le Cercle rouge* en 1970.

Le Cercle rouge a été composé à la dernière minute car il y a eu un clash entre Melville et Michel Legrand. Quand Melville a fait appel à moi, il ne restait plus que trois semaines pour la musique. Pendant des nuits entières, il m'a projeté *Le Coup de l'escalier*, un de ses films préférés, pour me faire comprendre ce qu'il voulait pour *Le Cercle rouge*.

Votre carrière a pris un virage inattendu avec *Pop Symphony*, un concept-album enregistré sous le nom de Jason Havelock pour le label Pierre Cardin.

C'était une époque où je faisais de la musique au mètre, de la musique d'ascenseur. Une productrice/éditrice payait les séances. À cette époque, la musique de film était le parent pauvre du cinéma. Les disques ne sortaient pas ou étaient pressés à 3000 exemplaires avant d'être envoyés au pilon. Cette personne a décidé de sortir *Le Cercle rouge* sur une collection distribuée par Pierre Cardin. Peu après, elle m'a demandé de faire ce que je voulais sur un disque de la collection Cardin. J'ai proposé une musique à partir d'un livret intitulé *La Pierre et le diamant*. Le concept était la rencontre de la pierre et du diamant, avec le diamant qui finit par être plus fort que la pierre. Un truc de déglingué de l'époque. On fumait beaucoup (rires) ! À partir de cet argument, j'ai repris le principe de décomposition des mesures dans le temps. Je ne voulais pas faire un disque dansable. Je partais sur un tempo, je le cassais brusquement et ainsi de suite, un peu comme sur un oratorio. La dame du label Cardin a appelé ça *Pop Symphony* et elle m'a demandé de trouver un nom anglo-saxon pour que ça se vende mieux. Jason Havelock fait rire tous mes potes depuis trente ans.

Quelles étaient les conditions d'enregistrement de *Pop Symphony* ?

On a enregistré *Pop Symphony* à Europa Sonor, rue de la Gaîté. Il fallait que ça aille vite. Une semaine d'enregistrement, mixage compris. On s'est servi de la bronté, un instrument extraordinaire dont le nom vient du grec "tonnerre". C'est un instrument conique de trois mètres de haut en métal, une caisse de résonance sous laquelle on avait installé un marimba qu'on jouait avec des mailloches ou un archet. Cette réverbère énorme générait des sons qu'on a maintenant dans les effets numériques... Malheureusement, le studio a fait faillite peu de temps après l'enregistrement. Les bandes de *Pop Symphony* ont été emportées à Bercy dans un garde-meuble qui a brûlé par la suite. Tout est parti en fumée.

En quarante ans de carrière, vous avez écrit pour Costa Gavras, Mocky, Leconte. De quelle manière procédez-vous à la conception de BO aujourd'hui ?

Je travaille chez moi à partir de cassettes Beta sur un piano, un clavinova et quelques synthés. Pas de sampleur mais du papier, un crayon et une gomme. Je travaille sur Cubase. Je maquette pour les metteurs en scène en utilisant les cordes de JB 80, qui sont quand même pas mal pour des démos. Dans les années 60, 70, on montrait un thème au piano aux metteurs en scène. Des collègues ont montré de très beaux thèmes, mais une fois en studio, le thème était orchestré avec cinquante musiciens et le metteur en scène ne reconnaissait plus l'idée de départ. Il était paumé. Aujourd'hui, avec ce système, même si les cordes sont moches, on reconnaît ce qu'on aura au final.

Votre travail est-il devenu plus simple grâce à la technologie ?

Avoir les images chez soi et pouvoir les synchroniser sur Cubase représente un gain de temps formidable. Ça rend le travail plus simple si on oublie la part d'ambiance et d'intimité qu'on pourrait avoir avec un metteur en scène. Il faut être ensemble et parler. (C. G.)