

François Dompierre, compositeur Maître de musiques, roi du pastiche

Michel Coulombe

Volume 37, numéro 3, été 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/90668ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Coulombe, M. (2019). François Dompierre, compositeur : maître de musiques, roi du pastiche. *Ciné-Bulles*, 37(3), 22–29.



Photo : Éric Perron

Grand entretien François Dompierre, compositeur

Maître de musiques, roi du pastiche

MICHEL COULOMBE

François Dompierre a composé de nombreux *jingles*, dont *On est six millions, faut se parler!*, pour un brasseur, presque devenu un hymne national. Il a signé les musiques de plusieurs chansons, dont celles de la comédie musicale *Demain matin, Montréal m'attend*, écrites avec Michel Tremblay. De la musique de concert, sonate, concerto et diableries. Éclectique, polyvalent, touche-à-tout, il a longtemps travaillé pour la télévision et le cinéma. **Tiens-toi bien après les oreilles à papa, IXE-13, Bonheur d'occasion, Le Déclin de l'empire américain, Les Portes tournantes, Quand je serai parti... vous vivrez encore, Betty Fisher et autres histoires, La Passion d'Augustine**, c'est lui. **Le Matou, Jésus de Montréal, C't'à ton tour, Laura Cadieux et Au plus près du paradis**, encore lui. Même s'il a tourné le dos à cet aspect de son métier, il lui suffit d'évoquer ses collaborations avec Jacques Godbout, Denys Arcand ou Jean Beaudin pour avoir envie de s'installer au piano et de se laisser porter par les musiques qu'il a associées à tant de films. Rencontre avec un communicateur passionné.

Ciné-Bulles: Votre production est non seulement très diversifiée, mais aussi abondante. Est-ce parce que vous travaillez rapidement ou parce que vous travaillez tout le temps?

François Dompierre: Je vais dire comme Les Cygniques: « J'me lève de bonne heure! » Je travaille tôt le matin. J'ai gagné ma vie avec la musique. Il y avait une demande, j'avais des enfants, une famille à nourrir, alors je ne refusais pas grand-chose. Mais j'avais toujours l'idée de faire de la musique de concert. Ce que j'ai fait ces dernières années.

Pas de syndrome de la partition blanche?

Je suis un improvisateur. Si l'on me donne un thème, n'importe lequel, je pars là-dessus. Très jeune j'ai appris des langages. On apprenait des œuvres de Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, on les analysait, on se les appropriait. Mes improvisations au piano prenaient souvent la forme de pastiches du style de ces compositeurs. À force, on finit par se créer un langage original. C'est le secret pour la composition. On en vient à faire de la musique baroque à la François Dompierre. On sent bien que John Williams puise son bagage chez Wagner, Mahler, Bruckner, Gershwin, Puccini et pourtant sa musique est parfaitement personnelle. En musique, seule une personne n'a pas été influencée: Jean-Sébastien Bach, chaînon manquant entre Dieu et les hommes. Il est en Michel Legrand comme il est en moi.

Et chez vous, du moins dans IXE-13, il y a du Michel Legrand!

« Allo, Monsieur Gendron... » (Il fredonne la chanson) C'est du Legrand et aussi du Bach! **IXE-13** était un prétexte à faire des pastiches.

Vous avez fait vos débuts au cinéma avec YUL 871 de Jacques Godbout.

J'ai mis trois ans à le tutoyer! J'ai dû faire deux ou trois courts métrages avant **YUL 871**, mais je ne me souviens pas lesquels. Le compositeur Pierre F. Brault, qui avait commencé en même temps que moi, m'avait conseillé d'aller voir à l'ONE. J'ai donc traîné dans les couloirs de l'institution et c'est comme cela que j'ai rencontré Jacques Godbout qui s'est intéressé à nous, Stéphane Venne et moi, parce que nous venions de faire le troisième disque de Renée Claude, *Il y eut un jour*. Il a dû faire d'abord appel à Stéphane, mais comme celui-ci n'écrivait pas d'arrangements, je suis embarqué là-dedans.

Avez-vous tout de suite aimé le travail pour le cinéma?

Avant de faire de la musique de film, je composais des musiques et les gens voyaient des images. Je suis un compositeur pour l'image, moi qui voulais écrire de la musique pure. À l'époque où l'on ne pouvait pas obtenir les droits de certaines

musiques, on me demandait de faire quelque chose dans le style de Bach ou de Mozart et je suis devenu un spécialiste de cela.

Écoutez-vous à ce moment-là beaucoup de musiques de film?

C'est venu après et j'ai constaté que les compositeurs étaient tous des élèves de Puccini, Mahler ou

Bruckner, des élèves d'élèves, ce qui m'a aidé à accepter cette voie. C'est de l'opéra la musique de film, elle vient de là! Ici, tout était à faire. J'ai commencé en même temps que Pierre F. Brault, François Cousineau et Paul Baillargeon. Ceux qui nous avaient précédés prenaient leur retraite.

Règle générale, vous n'intervenez que lorsque le montage était terminé?

Dans 90% des cas.

Avez-vous parfois pu travailler avec un grand orchestre?

Dans le cas de coproductions surtout. Avec NBC, pour un *Saturday Night Special*, pour *Vanished*, un orchestre à cordes de 40 musiciens. Avec Claude Chabrol, pour **Le Sang des autres**, 80 musiciens et le premier violon qui m'appelait « maître ». Le président-directeur des Éditions Hortensia, M. Masbourian, un diamantaire d'Anvers, payait pour la musique de ce film.

Lors de l'enregistrement, un corniste fait un canard, alors je demande que l'on arrête. M. Masbourian me demande pourquoi, puis il me dit: « La prochaine fois, continuez! On s'en fout, personne n'écoute la musique de film! » Bref, on est là pour des droits qui tombent... Pour **Mon amie Max**, je suis allé en Bulgarie où m'attendait un orchestre symphonique complet. Quarante cordes. Et ça fumait dans le studio! Un nuage!

Auriez-vous aimé disposer plus souvent de tels moyens?

J'ai souvent investi une partie de mon salaire dans la qualité de l'orchestre et j'ai eu raison de le faire! Je l'ai fait pour **Le Déclin de l'empire américain**. En échange des droits, j'ai fait passer le budget de 12 000 \$ à 25 000 \$ ou 30 000 \$. Au vu de l'accueil que recevait le film, René Malo, le producteur, m'a appelé de Cannes pour renégocier ces droits! Je lui en ai cédé le quart, ce qui m'a rapporté. Denys a souhaité avoir des synthétiseurs pour que ça fasse « déclin de l'empire américain ». C'est un intellectuel.

Dans ce film, vous êtes à la fois le compositeur et l'inspiration du personnage interprété par Remy Girard.

C'est une légende urbaine que Denys a démentie à la télévision: « C'est complètement faux. Une légende urbaine. Mais vous savez, on ne prête qu'aux riches! » (Il imite Denys Arcand)

Vous l'imitiez à la perfection!

« Excellent mon cher! » Denys et moi, on ne se voit pas souvent, mais on est très amis. Lorsqu'il est question de musique, il sait ce qu'il veut: « Je veux avoir quelque chose dans le style de Haendel! »

Certains réalisateurs montent leur film avec une musique témoin, puis demandent au compositeur de s'en inspirer.

Cela ne m'est pas arrivé parce que j'ai refusé de vivre ça. J'ai vécu les plus belles années. On me montrait les images et j'avais carte blanche, ce qui a donné mes meilleures musiques, celles, par exemple, de deux films de Jean Beaudin, **Mario** et **Le Matou**.

Quel serait votre top cinq?

Ces deux-là, **Le Déclin de l'empire américain** pour la musique de fin, **Les Portes tournantes**. Et puis j'aime beaucoup ce que j'ai fait pour Jean-Claude Lauzon.

Vous avez travaillé pour Jean-Claude Lauzon!

Il avait tourné une scène de **Léolo** en Italie et l'on y voyait une jeune fille chanter une chanson qu'il croyait être du folklore italien. C'était une chanson

À une époque, je travaillais beaucoup, j'étais en demande. On est toujours un peu baveux dans ce temps-là. En fait, je n'ai été bête qu'une fois et c'est en publicité. J'ai fait *On est six millions, faut se parler!*, c'est même moi qui chante, et un an plus tard, chez BCP, le président de Labatt nous dit que cette campagne n'a pas marché, qu'elle n'a pas fait vendre la bière, que ce n'est finalement qu'un hymne pour le Québec indépendant. J'ai levé la main et je lui ai dit qu'il avait peut-être raison, mais qu'il y avait un autre problème, sa bière 50 n'était pas bonne, pas buvable. Et je suis parti!

de Lucio Battisti. Les productrices, Aimée Danis et Lyse Lafontaine, ont bien essayé d'obtenir les droits, mais le chanteur ne voulait plus l'entendre. Il la reniait. On lui a offert 150 000 \$, il n'a jamais voulu! Les productrices ont demandé à Richard Grégoire, qui signait la musique du film, s'il pouvait créer une chanson qui tienne compte des labiales. Il a refusé. Alors on me l'a offert à moi, le roi du pastiche, en me faisant un pont d'or. Nous avons enregistré la chanson chez Ennio Morricone que j'ai d'ailleurs rencontré. Comme Jean-Claude Lauzon voulait la sienne et rien d'autre, quand il a entendu ma chanson, il a dit: « Je trouve ça très laid! »

Vous est-il arrivé d'approcher des réalisateurs?

On le faisait tous! Dès qu'un film était fini, il fallait que j'en fasse un autre! J'envoyais des démos. Parfois, j'ai gagné, parfois j'ai perdu. J'ai proposé un thème pour *Les Filles de Caleb* et c'est Richard Grégoire qui l'a eu. Ça m'a fait de la peine, mais le sien était meilleur. Quel compositeur prodigieux!

Avez-vous refusé certains films?

À quelques reprises, parce que je ne les aimais pas. À une époque, je travaillais beaucoup, j'étais en demande. On est toujours un peu baveux dans ce temps-là. En fait, je n'ai été bête qu'une fois et c'est en publicité. J'ai fait *On est six millions, faut se parler!*, c'est même moi qui chante, et un an plus tard, chez BCP, le président de Labatt nous dit que cette campagne n'a pas marché, qu'elle n'a pas fait vendre la bière, que ce n'est finalement qu'un hymne pour le Québec indépendant. J'ai levé la main et je lui ai dit qu'il avait peut-être raison, mais qu'il y avait un autre problème, sa bière 50 n'était pas bonne, pas buvable. Et je suis parti!

Peut-on composer la musique d'un film que l'on n'aime pas?

J'ai écrit la musique de **La Fille du maquignon** d'Abderrahmane Mazouz, pas très réussi, soit, mais il y avait des scènes qui se prêtaient à faire de la belle musique. La chevauchée du début, par exemple. La musique non tonale ne m'a jamais intéressé, mais je l'ai étudiée et, dans ce cas précis, pour ce film, j'y ai eu recours.

Avez-vous abordé certains films avec des musiques que vous aviez déjà composées?



Pendant la préparation du *Déclin de l'empire américain*, François Dompierre et Denys Arcand avaient été invités par leur ami Jean-Jacques Strélski à partager une maison qu'il possédait à l'île de Ré.

Oui. Ça, par exemple (il se rend au piano et joue le thème de **Mario**). C'est une musique que j'avais essayée sur **Le Sang des autres**, la production précédente, et elle ne marchait pas!

Quels réalisateurs ont reçu vos musiques sans les questionner?

Michel Brault, Jacques Godbout et Jean Beaudin. D'ailleurs, je devrais ajouter à mon palmarès de musiques préférées celles de **Mon amie Max** et de

musique de cette façon est inqualifiable. Avant, un film était une collaboration entre un caméraman, un réalisateur et un compositeur, les trois maîtres d'œuvre. La partition musicale était, au temps de **Gone with the Wind**, aussi importante que les acteurs. Aujourd'hui, très souvent les films se font avec la femme du producteur, le producteur, le réalisateur, etc. Ça devient, régulièrement dans le cas des coproductions, des créations collectives mi-chair mi-poisson.



François Dompierre en train de diriger le chœur sur le plateau de **La Passion d'Augustine**, en compagnie de Léa Pool et du producteur François Tremblay — Photo: Véro Boncompagni

Quand je serai parti... vous vivrez encore. Pour ce film, j'avais engagé un chef d'orchestre de 19 ans, Yannick Nézet-Séguin. C'était la première fois qu'il dirigeait un enregistrement. La chanson qu'interprète Claude Dubois donne les frissons...

Ceux qui avaient le plus d'idées ou de commentaires à formuler?

Léa Pool et Francis Mankiewicz, toujours avec gentillesse, étaient les champions du *work in progress*. Francis avant l'enregistrement, en amont. Léa, quand la musique a été terminée. Aujourd'hui, on mixe avec les 48 pistes de la musique, puis on enlève un instrument ou l'on baisse la contrebasse, parce que le son est trop fort. Il n'y a que ça qui se fait maintenant. Les compositeurs deviennent des tâcherons, un peu comme les réalisateurs aux États-Unis. Le producteur fait le film. Triturer la

Est-ce la raison pour laquelle vous avez arrêté?

J'ai arrêté avec Denise Filiatrault, qui est une bonne réalisatrice, une femme de talent, un électron libre, mais what a pain in the ass! Tout le monde le sait, elle la première. «Écris-moi un petit concerto pour piano! Quatre, cinq minutes, ben des notes!» (Il l'imite à la perfection)

Quand vous avez pris cette décision, l'avez-vous annoncée ou vous êtes-vous contenté de refuser ce que l'on vous proposait?

Je n'en ai pas parlé, mais j'ai failli battre Denise Filiatrault un jour en studio! Elle m'avait manqué de respect. Je n'ai pas mauvais caractère, c'est la première fois que ça m'arrivait. Il y avait 50 personnes autour de nous. Elle a pris son manteau et elle est partie. Denise Robert et moi avons fini la musique de **L'Odysée d'Alice Tremblay** ensemble. On ne s'est pas reparlé pendant deux ans jusqu'à ce que l'on reçoive un prix pour la musique de ce film! Nous étions tous les deux sur scène au Saint-Denis et elle s'est penchée vers moi, m'a demandé : « Es-tu encore en Christ? » Seule Léa Pool est parvenue à me faire sortir de ma retraite pour **La Passion d'Augustine**. Le sujet du film y est pour quelque chose, les producteurs aussi, Lyse Lafontaine et François Tremblay, et Léa Pool que j'adore, même si je ne suis pas d'accord avec la façon dont elle a traité ma musique.

*Que pensez-vous de l'intégration de chansons dans les films, un courant auquel vous avez contribué, notamment dans **L'Homme idéal** et **C'tà ton tour**, **Laura Cadieux**?*

En général, je ne trouve pas ça heureux. C'est une manœuvre qui sent la *gimmick*. Je préfère Louis Malle qui ne veut pas de musique dans son film, mais lorsqu'il le fait c'est celle qu'improvise Miles Davis pour **Ascenseur pour l'échafaud**. Il en fallait.

Impossible d'imaginer Jeanne Moreau marcher sans cette musique!

Impossible! Bernard Herrmann a fait la musique de **Psycho** pour Hitchcock, probablement la meilleure musique de film de tous les temps. La musique y suit le mouvement des essuie-glaces, une technique que l'on emploie tous maintenant. Je l'ai moi-même reprise dans **La Passion d'Augustine** quand le personnage marche dans la neige. C'est payant! Le critique du *New York Times* estimait que la musique de **Psycho** comptait pour beaucoup dans la réussite du film. Hitchcock, qui avait probablement été piqué, avait donc décidé qu'il n'y aurait pas de musique dans son film suivant. Dans **The Birds**, on n'entend donc que le cri des oiseaux. Bernard Herrmann était au chômage!

De combien de temps disposiez-vous pour écrire la musique d'un film?

Dans les belles années, un mois, un mois et demi. C'était confortable. Je ne travaillais pas avec les images, je les avais dans la tête. Je commençais systématiquement par un thème et je l'essayais dans la salle de montage — je l'ai fait souvent avec le monteur Werner Nold —, après quoi, je l'enregistrais en studio. À la fin, les dernières années, je travaillais davantage avec les mixeurs.

Les musiques vous venaient-elles toujours au piano?

Parfois dans la rue, en chantonnant. Puis, je me mettais au piano.

Certains croient que la musique de film doit être mélodique, accrocheuse, immédiatement reconnaissable. D'autres estiment plutôt qu'elle doit s'effacer, se faire discrète, se mettre au service du film.

Ces deux écoles se valent. Il faut de grands thèmes, celui de **La Liste de Schindler** par exemple, l'un des plus beaux, au côté duquel il y a plusieurs musiques que l'on ne remarque pas. La plupart des musiques de Nino Rota pour **Le Parrain**, probablement le plus grand film du XX^e siècle, sont fantastiques. On dirait que lui-même est un gars de la mafia! John Williams et Nino Rota avaient des moyens, du talent et les films pour l'exprimer. Je mettrais ma main au feu que Fellini n'a jamais brisé le talent de Nino Rota!

La plupart des compositeurs sont plutôt anonymes. Vous, non.

À cause du succès de la pièce *Saute-Mouton* notamment, mais aussi parce que je suis un communicateur. Composer de la musique, faire de la radio, cuisiner, écrire un livre sur Monique Leyrac, tout ça est pareil pour moi. C'est bizarre, non? On a seulement une vie, il faut avoir du *fun*! Il m'est arrivé d'avoir autant de plaisir d'écrire une musique de 30 secondes qu'une pièce de 15 minutes.

Le travail pour le cinéma est fait de contraintes. Vous vous en êtes bien accommodé?

C'était vrai aussi pour Mozart! Même dans le cas du *Requiem*, sa plus grande œuvre.

Parlons maintenant d'IXE-13! Comment le très sérieux Jacques Godbout a-t-il donné naissance à une œuvre aussi fantaisiste?

C'est à partir de ce moment que je l'ai tutoyé. (Il éclate de rire) **IXE-13** est un mauvais film, tellement mauvais que c'en est bon! Je l'ai écrit avec Jacques et ce n'est pas au second degré, mais au dixième! Mon fils Fred travaille à son adaptation pour la scène. Il voit bien que certaines scènes sont inexplicables. Jacques était venu entendre *Demain matin, Montréal m'attend*, ce qui lui a donné envie de reprendre son scénario et d'y travailler avec moi. Mais plus on le modifiait, moins les scènes se raccordaient les unes aux autres. Au final, c'est un

Aujourd'hui, on mixe avec les 48 pistes de la musique, puis on enlève un instrument ou l'on baisse la contrebasse, parce que le son est trop fort. Il n'y a que ça qui se fait maintenant. Les compositeurs deviennent des tâcherons, un peu comme les réalisateurs aux États-Unis. Le producteur fait le film. Triturer la musique de cette façon est inqualifiable. Avant, un film était une collaboration entre un caméraman, un réalisateur et un compositeur, les trois maîtres d'œuvre. La partition musicale était, au temps de **Gone with the Wind**, aussi importante que les acteurs. Aujourd'hui, très souvent les films se font avec la femme du producteur, le producteur, le réalisateur, etc. Ça devient, régulièrement dans le cas des coproductions, des créations collectives mi-chair mi-poisson.



François Dompierre et Jacques Godbout (à gauche) lors de l'enregistrement de la musique d'IXE-13 en 1971 — Photos: ONF

patchwork. Il n'y a pas d'histoire dans ce film, mais il y a des chansons, dont certaines assez ordinaires.

À votre arrivée, Louise Forestier et Les Cyniques faisaient-ils déjà partie de l'aventure?

Nous écrivions pour eux. Jacques aimait le côté irrévérencieux des Cyniques.

Comment un projet aussi improbable a-t-il pu passer à l'ONF?

L'ONF laissait tout payer!

*Michel Legrand et Jacques Demy ont écrit **Les Parapluies de Cherbourg** ensemble. L'un était assis au piano, l'autre chantait. Et vous?*

Pareil! Parfois, Jacques écrivait, puis je composais, parfois ça se passait dans l'autre sens. Dans cette production, pas plus le producteur, Pierre Gauvreau, que nous, les interprètes ou le monteur n'avons douté de l'entreprise. Certains ont trouvé le film amusant, mais... « On s'aperçoit que ce sont des décors! » (Il éclate de rire) J'ai lu ça! Il n'y a pas eu de critique dévastatrice.

Avec le temps, le film est devenu culte. Pourquoi n'avez-vous pas persévéré dans cette voie?

J'ai écrit une comédie musicale, *Is Paris Burning?* Il nous manquait 10 millions! C'est trop gros, on n'a pas les moyens. Le projet ne s'est donc pas fait. Mais j'étais fait pour faire ça! J'aimerais obtenir les droits de *Misery* de Stephen King et en faire un opéra hybride, lui avec une voix de comédie musicale, elle contralto d'opéra. Je l'entends!

Vous est-il arrivé de trouver le marché québécois trop étroit, de rêver d'autres horizons?

Non. J'aurais pu aller ailleurs. Yannick Nézet-Séguin l'a fait. J'ai eu des offres à Paris après mon disque instrumental. Chez NBC, on pensait que j'avais du talent et j'aurais pu m'installer aux États-Unis, mais cela ne me tentait pas. Ici, je peux toucher à toutes sortes de choses. À Hollywood, bien payé, j'aurais été *string arranger* toute ma vie.

Avez-vous déjà été insatisfait d'une de vos bandes sonores?

Oui. Le sentiment de n'avoir pas trouvé. Il m'est aussi arrivé de m'arrêter au milieu du travail sur un film, **Obstétrique**. J'avais assisté à la naissance de mon deuxième enfant et j'avais braillé! Les vannes s'étaient rompues. Huit mois plus tard, je m'installe devant ce court métrage et je me remets à brailler, incapable de composer quoi que ce soit. Marie Bernard a dû me remplacer.

Y a-t-il eu un aspect laboratoire à votre travail pour le cinéma, l'envie parfois d'écrire pour tel instrument?

Oui, bien sûr. Un quatuor à cordes, un saxophone.

*À votre tableau de chasse, on trouve plusieurs réalisateurs de votre génération: Carle, Godbout, Arcand, Brault, Labrecque, Fournier, Beaudin, Carrière, Perron, Lord. Moins de plus jeunes, mais tout de même Olivier Asselin avec qui vous avez fait **Le Siège de l'âme**.*

Il aimait ma musique et je me suis amusé. Une de mes meilleures musiques, un peu *cartoon*. J'ai eu beaucoup de plaisir à travailler sur ce film, mais le cinéaste manquait de métier. Il ne savait pas quoi dire exactement.

Bon nombre de réalisateurs ne savent pas parler avec les acteurs. Le même problème se pose pour les compositeurs?

Ce sont les mêmes réalisateurs, qui ne sont pas des communicateurs. Michel Brault, par exemple, n'était pas un directeur d'acteurs. Son seul film de fiction qui ait bien marché n'en est pas tout à fait un, c'est **Les Ordres**. Dans **Quand je serai parti... vous vivrez encore**, il y a des défauts quand même. La tonalité des acteurs... (Il s'assoit à l'ordinateur et l'on écoute à la suite des musiques du **Siège de l'âme**, de **Revenge of the Land**, d'**Emergency**, et de **Vent de Galerne**.) Dans ce film de Bernard Favre, **Vent de Galerne**, j'ai complété une musique de Lully, écrite pour la cornemuse et la viole de gambe. Elle n'était pas assez longue, j'ai dû l'allonger! Comme je n'aurais pas pu écrire pour la cornemuse, j'ai fait autre chose pour les cordes, le clavecin, le luth et ça marche!

Avez-vous regretté de ne pas avoir travaillé avec certains cinéastes?

Je n'ai pas de regrets bien que j'aurais aimé travailler avec Jean-Claude Lauzon, qui était un bon réalisateur et une face à claques. Ce qui est triste, c'est de ne pas avoir eu un contact plus étroit avec Claude Chabrol. **Le Sang des autres** était une coproduction et il aurait préféré travailler avec son fils, Matthieu Chabrol, comme à l'habitude.

Étiez-vous toujours à la fois orchestrateur, arrangeur et pianiste?

J'ai toujours orchestré. Ma patte est là. À Saint-Bruno, où j'ai habité pendant 27 ans, j'ai eu durant une quinzaine d'années un studio 24 pistes. Je m'étais associé à Richard Grégoire, Normand Corbeil et Marie Bernard. Nous avons été les premiers à le faire. Maintenant, ils le font tous. L'idée était bonne, mais les compositeurs sont trop individualistes pour que ça dure.

Avez-vous le sentiment d'avoir exercé votre métier à la meilleure période?

Je dis souvent à qui veut l'entendre que c'est une question de talent, bien sûr, mais aussi d'être là au bon moment. J'ai commencé à travailler en 1964 et j'ai ramassé tout ce qui se faisait jusqu'au début des années 2000. Aujourd'hui, c'est une claque et une bottine! Ils ne paient pas et ils font ce qu'ils veulent avec les musiques. Il n'y a plus d'intérêt à le faire, à moins bien sûr d'être dans la peau de John Williams ou de quelqu'un de ce calibre. Mais être John Williams, c'est aussi devoir être à la hauteur des attentes que cela suscite.

Être François Dompierre?

Je n'étais pas à cette hauteur, mais si j'avais été bon dans le dernier film, si l'on avait aimé ma musique, je voulais être aussi bon. J'ai eu le trac de compositeur et ça m'empêchait de dormir. Quand les réalisateurs et les producteurs venaient dans mon studio pour entendre la musique, j'étais comme un petit gars, à l'affut de leurs réactions. Je n'ai jamais pris ça à la légère. «Es-tu content? Dis-le si tu n'aimes pas?» Si la réaction était mitigée, ce qui s'est rarement produit, je cherchais autre chose ou j'avouais ne pas pouvoir faire autre chose. Une des belles réactions m'est venue de Jean Beaudin, qui pourtant n'était pas très expressif. Quand je lui ai joué le thème de **Mario** au piano, il m'a demandé de le lui rejouer et quand il l'a entendu avec l'orchestre, il s'est mis à pleurer. Comme John N. Smith quand il a entendu la musique de **Revenge of the Land**. Moi, dans ce temps-là... Dans ce temps-là... (Il est très ému)

Bilan positif?

Le métier a changé. C'est triste, mais c'est la vie. ☐

Merci à Claude Laporte, Fred Dompierre et Hélène Thiffault pour les photos de cet entretien.