

## Entretien avec Robert M. Lepage

Diane Poitras

---

Volume 13, numéro 4, automne 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33872ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

### Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

### Citer ce document

Poitras, D. (1994). Entretien avec Robert M. Lepage. *Ciné-Bulles*, 13(4), 35–38.

## «Ma musique est très polluée par le cinéma!»

Robert M. Lepage

par Diane Poitras

**C**larinettiste et improvisateur depuis plus de 20 ans, Robert M. Lepage a joué avec Jean Derome et René Lussier. Il a créé, avec le cinéaste Pierre Hébert, des spectacles d'improvisation en direct et composé des musiques de chorégraphies pour les danseuses Louise Bédard et Lucie Grégoire. Lors du concert bénéfice de la Cinémathèque québécoise en 1993, il improvisait, avec Michel Donato, la musique du film **Paris qui dort** de René Clair. Et depuis 1984, il a signé les musiques de plus d'une trentaine de films.

*Ciné-Bulles: Qu'est-ce qu'une musique de film bien réussie?*

**Robert M. Lepage:** Une combinaison d'efficacité et de créativité: une musique aussi efficace que le bon vieux cliché qui a toujours fonctionné, mais sans être un cliché. L'efficacité est déterminée selon le film et selon le rôle de la musique dans le film. Tout dépend de ce qui a été décidé au point de départ. Est-ce qu'on veut une musique qui commente l'action ou une trame d'atmosphère? La musique peut se marier à l'émotion au point où on ne la distingue plus. Comme si on ajoutait du vent, une coloration à l'atmosphère. Mais la musique peut aussi être un personnage, un point de vue subjectif ou narratif et alors, il peut y avoir un grand écart entre ce que dit l'image et ce que dit la musique qui devient ainsi un commentaire. Voilà deux approches très différentes.

*Ciné-Bulles: Est-ce que vous privilégiez l'une plutôt que l'autre?*

**Robert M. Lepage:** J'aime bien les deux. Je préfère voir le film dans l'ensemble et trouver le genre de musique qui s'y adaptera le mieux. Je ne veux pas décider d'avance que je ferai toujours de la musique

front ou de la musique d'ameublement. Mais une fois la convention établie, il est très difficile de la transgresser. Si, par exemple, le film commande une musique d'atmosphère et qu'au milieu du film, soudainement, elle propose un commentaire, le changement paraîtra incongru. Il faut essayer d'exprimer tout ce qu'il y a dans le film à partir des mêmes prémisses... Mais aller contre les premières évidences peut aussi être intéressant.

*Ciné-Bulles: Par exemple?*

**Robert M. Lepage:** **Les Pots cassés** de François Bouvier. Il s'agissait d'une fiction qui se déroulait dans un lieu indéterminé. Il n'y avait donc pas de connotation folklorique à renforcer ou à diminuer, ce qui me laissait une grande marge de manœuvre. Dans l'orchestration, j'ai choisi un instrument aborigène australien, le dijiéridou. Souvent, on utilise cet instrument dans les documentaires, à cause de son côté primitif. Le film de Bouvier est une comédie, avec des personnages qui ont des rapports ludiques. Mais le dijiéridou a quelque chose qui parle à l'inconscient: il suggère la jungle, la brousse... Donc, collé sur une comédie urbaine, cela donnait forcément une profondeur, une dimension cachée et intéressante à exploiter. Tout au long du film, j'ai voulu maintenir ce rapport entre une mécanique urbaine et un monde grouillant d'émotions, de peurs et d'angoisses qui était absent de l'image et n'apparaissait qu'au plan sonore.

*Ciné-Bulles: Les réalisateurs parlent souvent d'un malaise à exprimer leurs désirs en ce qui concerne la musique du film. La relation avec le réalisateur semble défi de communication.*

**Robert M. Lepage:** Il est rare que les réalisateurs aient une connaissance très spécialisée du langage musical. Ils viennent plutôt du milieu de l'image ou de l'écriture. Souvent, il y a tout un aspect du film qui leur échappe. Et à cause de la terrible efficacité de la musique au cinéma, tu peux carrément détourner le film en plaquant une musique qui ne convient pas à ce que le réalisateur veut dire. La musique et les images forment un couple très fort.

Je pense qu'il faut beaucoup faire parler le réalisateur pour comprendre ce qu'il (ou elle) veut exprimer. Ils peuvent très bien parler de leur film mais ont souvent du mal à transposer ce contenu en termes musicaux. Et personne n'a les mêmes perceptions du rôle de la musique. Pour certains, tel type de musique c'est joyeux alors que pour d'autres, cela résonne comme



Robert M. Lepage (Photo: Véro Boncompagni)

Filmographie de  
Robert M. Lepage:

- 1984: *Étienne et Sara* de Pierre Hébert (c.m.)
- 1985: *le Métro* de Pierre Hébert (c.m.)
- 1985: *Ô Picasso (tableaux d'une surexposition)* de Pierre Hébert (c.m.)
- 1987: *le Grand Jack* de Herménégilde Chiasson (m.m.)
- 1988: *Alias Will James* de Jacques Godbout
- 1988: *Comme deux gouttes d'eau* de Diane Létourneau (m.m.)
- 1988: *la Lettre d'amour* de Pierre Hébert (c.m.)
- 1989: *Un soleil entre deux nuages* de Marquise Lepage
- 1989: *le Colporteur* de Claude Cloutier (c.m.)
- 1990: *Dessine-moi une chanson* de Francine Desbiens (c.m.)
- 1990: *la Nuit tous les chats sont gris* de Jean-Philippe Duval (c.m.)
- 1990: *Hotel Chronicles* de Léa Pool
- 1991: *Pour l'amour du stress* de Jacques Godbout (m.m.)
- 1991: *Un léger vertige* de Diane Poitras
- 1991: *les Attikameks* de Magnus Isaacson

une marche funèbre. J'ai eu une expérience semblable lorsque j'ai présenté une pièce pour le générique de **Fin de millénaire** de Hélène Bourgault. Elle ne voulait pas que son film ferme sur un ton angoissant. La musique devait suggérer l'espoir sans être excessivement joyeuse. Mais est-ce qu'on exprime cela en termes musicaux? À l'audition du démo, la réalisatrice trouvait la musique trop légère, mais la monteuse sonore trop sombre. En posant des questions, je me suis rendu compte qu'il y avait, dans le motif musical, un petit trait de flûte qui semblait accrocher la réalisatrice. Mais il y avait aussi des tambours qui dérangeaient la monteuse sonore.

**Ciné-Bulles:** Si le compositeur intervenait plus tôt dans la production, il pourrait influencer le montage?

**Robert M. Lepage:** Sûrement. Il y aurait des modifications et ce serait pour le mieux. La longueur de certains plans et les endroits où la musique devrait intervenir sont des éléments qui seraient mieux intégrés à l'ensemble.

**Ciné-Bulles:** Cette pratique donnerait plus de place à la musique?

**Robert M. Lepage:** Pas nécessairement. Selon les films, l'effet conjugué de la musique et des images est plus ou moins prévisible. Malheureusement, une fois le montage complété, il est coulé dans le béton. Les durées ne peuvent plus bouger sinon cela entraînerait des coûts énormes.

Ce sont des questions de production qui déterminent tout. Il y a des possibilités de faire autrement, mais elles sont difficiles à imposer. Par exemple, on te demande de faire la musique pour une scène mais tu n'as pas vu l'ensemble du film. La scène se monte avec ton démo. Mais au montage final, plus rien ne va parce que le film a imposé une couleur ou un rythme différent.

**Ciné-Bulles:** Et la présence du compositeur sur la plateau de tournage?

**Robert M. Lepage:** Ce sont des expériences différentes. Certains films auraient avantage à ajouter la musique sur le plateau: cela crée un état d'esprit ou d'émotion auquel les comédiens sont sensibles. Au montage, quand tu remets la même musique sur ces scènes, l'effet est réussi. Il n'y a pas de porte-à-faux. J'aimerais bien que la musique occupe plus de place dans un film mais il n'y a pas de règles strictement définies. Chaque film est un cas particulier.

**Ciné-Bulles:** Et les contraintes de temps, d'argent, de production?

**Robert M. Lepage:** J'aime beaucoup passer d'une situation à une autre. Je ne cherche jamais à imposer une façon de faire sous prétexte qu'une méthode a déjà bien fonctionné auparavant. Probablement que ma formation d'improvisateur y est pour quelque chose. Par exemple, j'ai adoré travailler avec Bernard Gosselin sur *l'Arche de verre* parce qu'il fallait que je compose avec lui dans le studio. Il était très inquiet de plaquer de la musique sur ses images. Gosselin défend une conception du documentaire où le film doit se suffire à lui-même: tout apport extérieur est dangereux, détourne l'attention. Alors nous avons fait la musique ensemble, en studio, pour ne pas s'éloigner de ce qu'il voulait. C'était tout à fait différent de ce que je fais d'habitude. Il fallait penser vite, trouver la solution à chaque problème. Normalement, quand tu es seul, tu peux explorer plusieurs possibilités. Mais là, en face du patron, tu dois performer. Je suis sorti de ce studio complètement épuisé... Je ne pourrais pas faire tous les films de cette manière. On pourrait en tirer une théorie et dire: voici la situation idéale parce que le réalisateur exerce un parfait contrôle sur la musique, etc. Mais ce modèle ne peut s'appliquer pour un film de fiction.

**Ciné-Bulles:** Cette expérience évoque un autre rapport entre la musique et le cinéma que vous avez exploré avec le cinéaste Pierre Hébert.

**CINÉBULLES**

**Robert M. Lepage:** L'aventure avec Pierre Hébert a commencé par un travail de musique pour ses films. Mais dans notre musique (je travaillais avec René Lussier et Jean Derome), on introduisait beaucoup d'improvisation. Pierre s'est demandé comment intégrer l'improvisation avec du cinéma. Il a poussé l'expérience jusqu'à son point limite, improvisant un film directement en public. Puis nous avons appliqué la même approche dans d'autres domaines de création, ce qui a donné naissance à une série de spectacles appelée *Conversation*, des improvisations en musique, cinéma, danse (Louise Bédard) et écriture (Sylvie Massicotte). Chacun développait un thème dans son propre médium. Il s'agissait de voir comment on pouvait piger chez les autres des idées et du matériel et les transposer chacun dans son langage. Et comment chacun influençait les autres. Par exemple, j'improvisais à partir d'un bout de phrase qui m'inspirait mais l'écriture s'en allait dans une autre direction parce que ma musique, au même moment, avait inspiré autre chose, etc.

**Ciné-Bulles:** Êtes-vous allés au bout de cette expérience?

**Robert M. Lepage:** Je ne refuserais pas de recommencer mais je crois que nous avons exploré toutes les possibilités dans cette direction. L'exercice est créatif, mais est-ce qu'il intéresse les spectateurs? On ne peut pas faire cela uniquement pour le plaisir. Par ailleurs, est-ce que l'on retrouve, au Québec ou à travers le monde, assez d'endroits intéressés par l'expérience pour la soutenir techniquement? Est-ce que ces spectacles peuvent attirer l'argent nécessaire pour s'autofinancer? Je ne crois pas.

**Ciné-Bulles:** Parallèlement à la musique pour le cinéma, vous poursuivez une recherche personnelle. N'y a-t-il pas conflit entre les deux?

**Robert M. Lepage:** Il y a un conflit de temps. Malgré tout, j'aime faire de la musique de film. Le plus difficile, c'est la dépendance devant les pressions liées à la production. Et quand tu te retrouves dans tes compositions, ton propre matériel, ces pressions tombent. Tu es content d'y échapper mais tu en as besoin pour fonctionner. Alors tu te demandes: est-ce que je vais moi-même me redonner des échéances, des pressions pour sortir mon disque?

Mais on peut très bien être compositeur de film et s'en satisfaire. C'est un métier créatif et j'imagine facilement ne composer que de la musique de film. Sauf qu'avant de composer pour le cinéma, j'ai fait



(Photo: Véro Boncompagni)

de la musique personnelle pendant presque 15 ans. C'est un investissement de temps, d'énergie et c'est aussi une vision de la musique à laquelle je tiens. Je n'ai pas trop de difficulté à me motiver pour travailler sur mes projets. J'ai plus de problèmes à administrer le temps et l'argent pour le faire.

Au cinéma, il faut produire vite. Il y a toujours une certaine insatisfaction liée au résultat final. Mais ce résultat sera combiné aux images. Il y a une partie du sens qui est prise par les images, par les dialogues. C'est une musique qui n'est pas nécessairement complète en soi. Parfois il manque un solo. Mais le solo, c'est le personnage qui le fera. Il m'arrive d'amorcer des choses pour le cinéma tout en sachant qu'il y a un espace qui sera occupé par un élément extérieur à la musique. Je peux me servir des mêmes éléments, du même motif rythmique. Mais au lieu d'un personnage, il y aura une clarinette. Et vice versa: dans mon travail personnel, je trouve des choses qui, sans image, ont leur propre sens au niveau du solfège mais je sais, subjectivement, que c'est du bon matériel. Et tout à coup, avec un film, je vois des images qui se développent dans le temps de la même façon. Je peux leur appliquer des découvertes qui découlent de ma recherche.

De plus, le cinéma me demande souvent des types d'orchestrations que je n'utilise pas autrement. Le dijiéridou, par exemple. Je n'étais pas particulièrement attiré par les cordes. Le violon, c'est un

- 1991: *Pas d'amitié à moitié* de Diane Létourneau (m.m.)
- 1991: *Grandir* de Sylvie Groulx
- 1991: *Cendres et moisson* de Magnus Isaacson
- 1992: *Fin de millénaire* de Hélène Bourgault
- 1992: *Tirelire, combines et cie* de Jean Beaudry
- 1992: *Mon Amérique à moi* de Marquise Lepage (m.m.)
- 1992: *Voir le monde* de Francine Desbiens (c.m.)
- 1992: *Dans mon pays* de Marquise Lepage (c.m.)
- 1992: *Franc parler* de Diane Poitras
- 1992: *la Vie a du charme* de Jean-Philippe Duval (m.m.)
- 1993: *les Pots cassés* de François Bouvier
- 1993: *Tous pour un, un pour tous* de Diane Létourneau (m.m.)
- 1993: *Non merci, j'ai trop de talent* de Raymonde Létourneau (m.m.)
- 1993: *Soho* de Jean-Philippe Duval
- 1993: *Si belles* de Jean-Pierre Gariépy
- 1994: *l'Arche de verre* de Bernard Gosselin
- 1994: *la Rencontre* de Lucie Lachapelle

# Entretien avec Robert M. Lepage

instrument fétiche au cinéma. Les quatuors à cordes ont une puissance d'expression et un poids historique très différent des vents, qui sont mes instruments. Je ne pourrais pas toujours tout traiter avec la clarinette. Je n'aurais pas beaucoup de travail. Alors le cinéma m'a obligé à écrire pour des cordes et pour d'autres instruments, ce qui a contribué à enrichir mon travail personnel.

**Ciné-Bulles:** Comment décrire l'évolution de votre musique?

**Robert M. Lepage:** Elle est très polluée par le cinéma! Je prépare un disque qui s'inspire de la démarche d'un clarinettiste expérimental qui est confronté à différentes musiques comme le rhythm'n'blues. Qu'est-ce qu'il va en faire? Comment cette musique va-t-elle se marier avec le reste de son travail? Je crée aussi des situations purement fictives: mon clarinettiste rencontre des improvisateurs de cornemuses, des joueurs d'ocarina basque. C'est un prétexte pour faire évoluer la musique et justifier le parcours du disque.

SI BELLES  $\text{♩. 96}$   
vous batte et gong  
R. M. LEPAGE NOV. 93  
pizz  
en canon à la...  
pizz

**Ciné-Bulles:** Un peu comme si la création personnelle et le travail de commande se nourrissaient l'un l'autre.

**Robert M. Lepage:** Tout à fait. D'ailleurs, le compositeur a toujours été asservi à d'autres formes de représentations et à leurs contraintes. Mozart et Bach devaient écrire de la musique pour des fêtes, des danses, des messes. Il n'y avait pas de cinéma à l'époque, mais la messe était probablement ce qui s'en rapprochait le plus. Aujourd'hui, certains compositeurs de musique de film sont frustrés parce qu'ils aimeraient que leur musique ait une importance égale à celle de l'image. Mais sauf pour des films expérimentaux, les choses ne se passent pas de cette façon: la musique est au service de l'image. Comme celle de Tchaïkovski était au service des ballets pour lesquels il composait.

**Ciné-Bulles:** Quelles influences dénotez-vous dans votre travail musical au cinéma?

**Robert M. Lepage:** Quand je réécoute certaines musiques des premiers films, je me rend compte qu'il y a une constante: la recherche d'une cohésion avec le film. Je cherche toujours une musique qui soit de l'ordre de l'idée et pas seulement de la décoration ou de l'émotion facile.

C'est une approche qui s'inspire du concept de l'élégance en mathématiques. Il s'agit de démontrer un problème avec le minimum de théorèmes pour que tout semble arriver de source. Au lieu de faire des arrangements compliqués, je préfère tirer du film des théorèmes qui me permettront de composer la musique la plus simple possible... et ensuite, faire en sorte que cette musique touche, qu'elle ne reste pas un exercice froid.

**Ciné-Bulles:** On remarque aussi que vous utilisez parfois des éléments sonores qui ne sont pas nécessairement produits par des instruments de musique.

**Robert M. Lepage:** J'essaie de concilier ces deux pôles de l'approche de la musique. J'aime l'approche bruitiste qui essaie d'intégrer tous les bruits de la trame sonore et d'en tirer des rythmes. Mais je n'en reste jamais là. Il y a toujours un effort pour cristalliser, dans une signature musicale, ma perception du film. Il ne s'agit pas d'une décision purement intellectuelle. Je tends instinctivement vers cette ligne mélodique qui représente la synthèse des conflits des personnages. ■