Document généré le 24 avr. 2024 15:50

**Séquences**
**La revue de cinéma**

# Entretien avec Maurice Blackburn

Léo Bonneville

Numéro 115, janvier 1984

URI : https://id.erudit.org/iderudit/50923ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)
1923-5100 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce document

Bonneville, L. (1984). Entretien avec Maurice Blackburn. *Séquences*, (115), 4–12.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1984

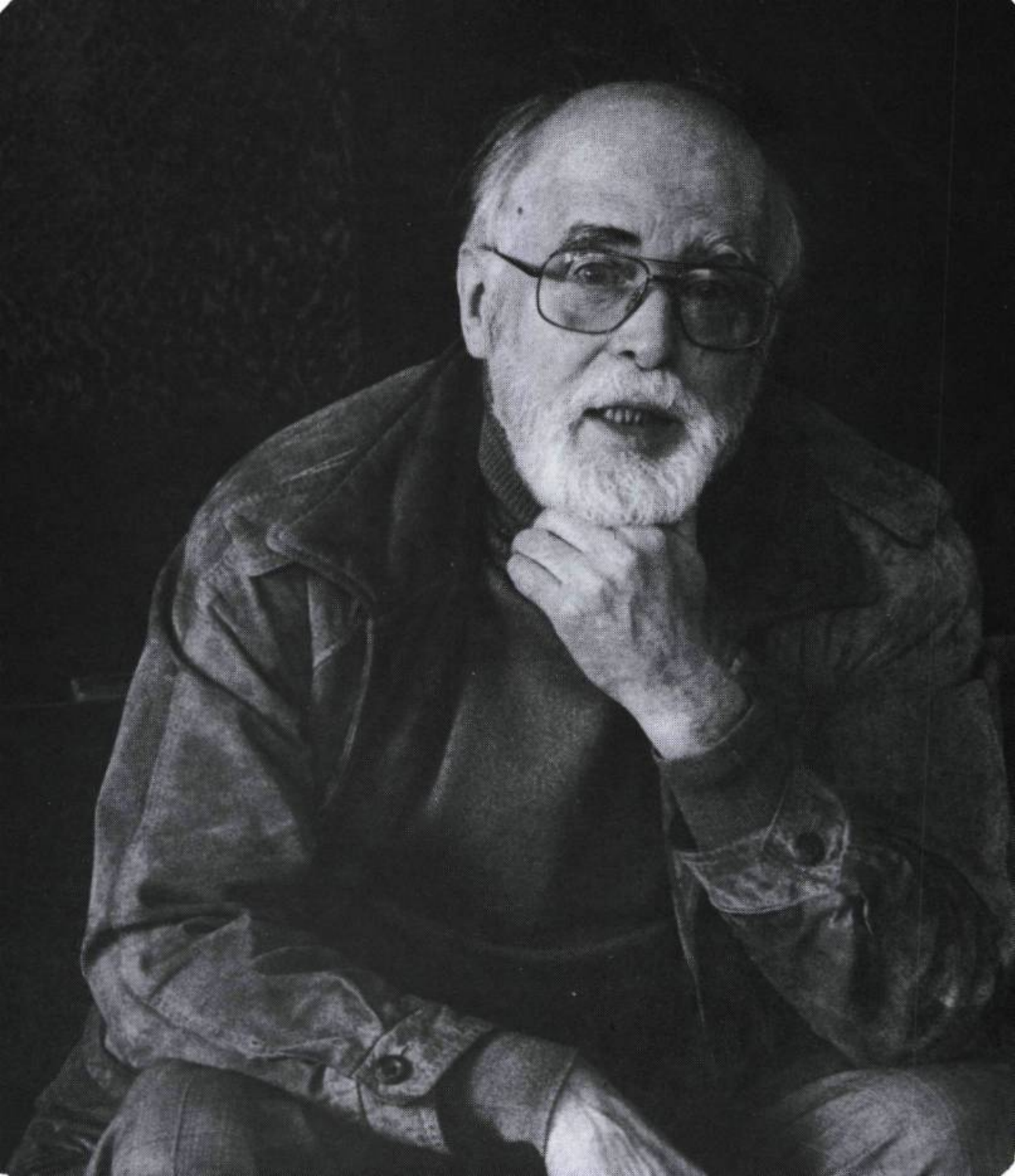
Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/



*ENTRETIEN AVEC*

# MAURICE BLACKBURN

ON NE S'Y ATTENDAIT NATURELLEMENT PAS. Mais le jury qui a décerné le prix Albert-Tessier 1983 nous a réservé une agréable surprise. Il a attribué son prix à un compositeur de musique de film. Trop souvent cet artiste est relégué à un second rang, servant tout au plus, par sa musique , à meubler un film quand ce n'est pas parfois à combler des vides. Mais ce n'est précisément pas le rôle qu'a joué Maurice Blackburn qui s'est révélé un compositeur inventif, travaillant particulièrement avec Norman McLaren dans le studio d'animation. On lui doit la musique de plus de cent films de l'Office national du film. C'est un hommage que SÉQUENCES a voulu lui rendre en allant le rencontrer, toute une soirée, pendant laquelle il nous a dévoilé comment s'est précisée sa « vocation » de musicien compositeur pour le cinéma. Pendant plus de trois heures, il a raconté, à notre chroniqueur musical François Vallerand et à moi-même, son cheminement. Et c'est avec grand plaisir qu'il s'est prêté au choix des extraits de la musique de *Narcisse* que SÉQUENCES est heureuse d'offrir gracieusement à ses abonnés, sous forme de disque, pour illustrer le talent de Maurice Blackburn.

**Léo Bonneville**

**Séquences — M. Blackburn, quelle est votre formation musicale?**

**Maurice Blackburn** — C'est à Québec, avec Mère Saint-Pierre, que j'ai commencé à étudier le piano, à l'âge de 10 ans. Mes parents m'ont alors acheté un piano sur lequel je travaille toujours. Peu à peu, j'ai eu d'autres professeurs. J'espérais — comme mes parents le rêvaient — devenir pianiste de concert. J'étais fils unique et un garçon qui devient artiste c'était glorieux dans une famille. De professeur en professeur, on m'a dirigé vers l'École de musique de l'Université Laval qui venait d'ouvrir ses portes. C'était la première école de musique du Québec. C'est là que j'ai eu la chance de rencontrer Jean-Marie Beaudet qui revenait de Paris après avoir obtenu le prix d'Europe. Il devait avoir 24 ans et j'en avais 16 ou 17. Il avait découvert chez moi un talent pour la composition. Je commençais à apprendre l'harmonie. Il m'a donné gratuitement, chez lui, des leçons particulières de composition. Je lui apportais des compositions et il en faisait une analyse très précise et très constructive. Il avait une grande culture musicale et pouvait me citer de mémoire des compositeurs que j'adorais à l'époque. Il me disait: « Puccini fait ça, mais vous, vous faites ça. Il faut se méfier de Puccini car Puccini a souvent de fausses basses et vous, vous avez aussi de fausses basses. » Je le trouvais extraordinaire. Il m'a fait connaître un grand pianiste et critique de ses amis, Léo-Pol Morin. Il m'a recommandé d'aller à Montréal et de travailler avec Georges-Émile Tanguay pour parfaire l'harmonie et le contrepoint et avec Claude Champagne pour la composition. Mais auparavant il voulait absolument que je rencontre Léo-Pol Morin. Pour le remercier, j'ai écrit une petite pièce musicale décrivant ces

rencontres. C'était déjà de la musique descriptive. Lorsque j'ai appris qu'on avait institué le Prix Jean-Lalemand, j'ai soumis une pièce qui était une série de petits tableaux très courts que j'ai intitulés, *Les Petites Rues du Vieux Québec*. Je n'avais pas eu le premier prix mais j'avais été convoqué par Wilfrid Pelletier qui dirigeait les matinées symphoniques et avait inscrit au programme *Les Petites Rues du Vieux Québec*. Je crois me souvenir que c'était en 1937. En tout cas, je suis sûr que j'étais venu de Québec avec ma blonde. Je suis venu travailler à Montréal avec Tanguay et Champagne et chaque semaine je voyageais entre Montréal et Québec. À Montréal, je logeais rue Cherrier.

## JE M'INTÉRESSAIS AU FOLKLORE

**— Comment êtes-vous entré à l'Office national du film et en quelle année?**

— Enfant unique, mes parents m'envoyèrent étudier à Boston. J'aurais préféré la France mais c'était le début de la guerre. Au Conservatoire New England de Boston, j'ai perfectionné, pendant deux ans, le contrepoint, la fugue, l'orchestration avec des professeurs de carrière. Je suis revenu à Québec et, pendant un an, je ne savais trop quoi faire. Je pensais me diriger vers l'enseignement que je détestais parce qu'il ne convient pas à mon tempérament ou devenir organiste. J'écrivais de petites choses pour la radio et j'effectuais des arrangements. Je m'intéressais également au folklore. Deux de mes pièces ont été exécutées sous un faux nom: Jérôme Bardini, héros de Jean Giraudoux, auteur que j'appréciais beaucoup. J'avais présenté ces pièces à Radio-Canada en disant que j'avais déniché un vieil auteur italien. Évidemment, je n'étais pas payé. D'ailleurs on considérait que les compositeurs qui passaient sur les ondes, cela leur faisait un nom. C'était à la fois un principe et une faveur. De plus, j'ai fait des arrangements de folklore. Ce fut l'occasion de rencontrer Marius Barbeau, pour qui j'ai transcrit un grand nombre de mélodies. Il avait entendu parler de moi et m'avait demandé de l'accompagner pour aller recueillir des chansons à l'Île d'Orléans. Nous avons fait le tour de l'Île en entrant dans les maisons. C'était passionnant. À cette époque, les enregistrements se faisaient sur un appareil à cylindre. Parfois Marius Barbeau pouvait enregistrer un couplet. S'il y en avait trente, il les écrivait... sur papier. De retour à Ottawa, en 1941 Marius, Barbeau m'a dit qu'il connaissait quelqu'un au National Film Board qui réalisait un film sur le sucre d'érable au Québec. C'etait un Anglais de Londres du nom de James Beveridge. Comme j'étais intéressé à nos vieilles chansons, on m'a offert d'écrire une partition basée sur des thèmes de folklore québécois pour ce film. J'ai tout de suite dit oui, bien qu'à cette époque j'avais réussi à obtenir une petite place au gouvernement du Québec. Figurez-vous que je travaillais au parlement à la refonte des statuts, c'est-à-dire des lois. J'avais une spécialité: je corrigeais les traits d'union et j'étais payé pour cela! Donc je vais à Ottawa, je vois Beveridge qui me montre son film qui s'intitulait *Maple Syrup*. Il me donne la liste des prises de vue avec le minutage. Je rentre chez moi et j'écris la partition. J'adorais la musique de film. Je m'intéressais à la musique des films américains. Je voyais aussi quelques films français. Par exemple, Arthur Honegger avait écrit la musique de *Rapt*, film de Dimitri Kirsanoff. En fait, je trouvais fantastique ce que la musique pouvait ajouter à certains plans et j'appréciais son rôle au cinéma. Toutefois, je ne pensais pas que cela allait être mon métier. Je rêvais toujours de faire de la musique de concert. J'avais eu une formation de musicien classique, étudiant les formes et les lois, qui à cette époque étaient très rigides. Comme Beveridge désirait que la musique ait une couleur folklorique, je me suis amusé dans cette partition — et je l'ai fait souvent par la suite — à inventer des thèmes de folklore au lieu de toujours en chercher pour chaque situation. En vérité, c'est bien plus rapide de l'inventer et de dire ensuite que c'est du folklore. Comme je m'intéressais au folklore, je connaissais les *modes*. De plus, je travaillais le grégorien à l'orgue, avec Henri Gagnon, à Québec. Il m'avait enseigné l'art d'improviser. C'est dire qu'inventer du folklore, cela n'était pas très difficile pour moi. Bref, la partition était enregistrée à Ottawa avec des musiciens locaux. Je me souviens que le basson pouvait à peine lire deux notes. Il apprenait de mémoire. Heureusement le clarinettiste savait jouer... Cela a quand même bien fonctionné puisque, trois ou quatre mois plus tard, je recevais une offre d'aller travailler à l'Office national du film. C'était en 1942. Je suis donc entré à l'Office national du film qui ne comprenait à ses débuts qu'une cinquantaine d'employés permanents. Quoique ma langue maternelle soit le français et que je sois né à Québec, je crois que mes lointains ancêtres écossais ont eu une certaine influence sur la décision de l'O.N.F. C'est mon opinon aujourd'hui.

— Comment êtes-vous arrivé à travailler avec Norman McLaren?

— Presque immédiatement, j'ai eu la chance de connaître Norman McLa-

ren qui travaillait à des chansons de folklore. Il s'intéressait au Merle, à la Poulette grise pour lesquelles, plus tard, j'ai collaboré. Il faisait des essais de son synthétique en dessinant sur des feuilles des traits en éventail qui allaient toujours en rétrécissant. Il passait cela sous une caméra qui photographiait le son optique. Et cela donnait des effets sonores. Il m'a intéressé à son travail et nous nous sommes mis à faire des recherches ensemble. C'était passionnant. Quand je suis entré à l'Office, je ne composais pas de la musique tout le temps. Alors on m'occupait à autre chose. Pendant des semaines, j'ai écrit à l'encre de Chine des chiffres sur les bords de la pellicule, à tous les trois pieds, afin de faciliter la recherche des plans. Je gagnais 125 $ par mois. Je me suis marié. L'avenir se précisait.

## L'OUVRIER DE LA ONZIÈME HEURE

**— Quand vous travaillez avec un metteur en scène, le travail de composition précède-t-il ou suit-il le tournage des images?**

— Règle générale, la composition suit l'image. On peut dire que le compositeur, c'est l'ouvrier de la onzième heure. On le convoque quand presque tout est terminé: montage, dialogues, effets sonores... Le réaliateur se rend compte qu'il faudrait mettre un peu de musique. Et que certains plans, certains raccords ne « marchent » pas très bien pour diverses raisons. Il pense que la musique peut arranger cela. N'oublions pas qu'à l'Office nous faisions à cette époque uniquement des films documentaires. Le long métrage est venu bien plus tard. Très souvent, on fait appel au compositeur pour « sauver les meubles » ou boucher des trous. C'est arrivé souvent dans les documentaires où le réalisateur n'avait rien à dire à certains endroits. Alors il demande au compositeur d'y ajouter de la musique. Par exemple, quelqu'un est en train de consulter un catalogue. Comme il ne dit mot, on demande au compositeur de mettre de la musique. Le compositeur est désespéré. Il supplie le réalisateur de lui préciser quel genre de musique il désire. Comme le réalisateur est embêté par la question, il répond qu'il veut de la musique neutre. *Neutral music*. Ce qui ne veut absolument rien dire musicalement.

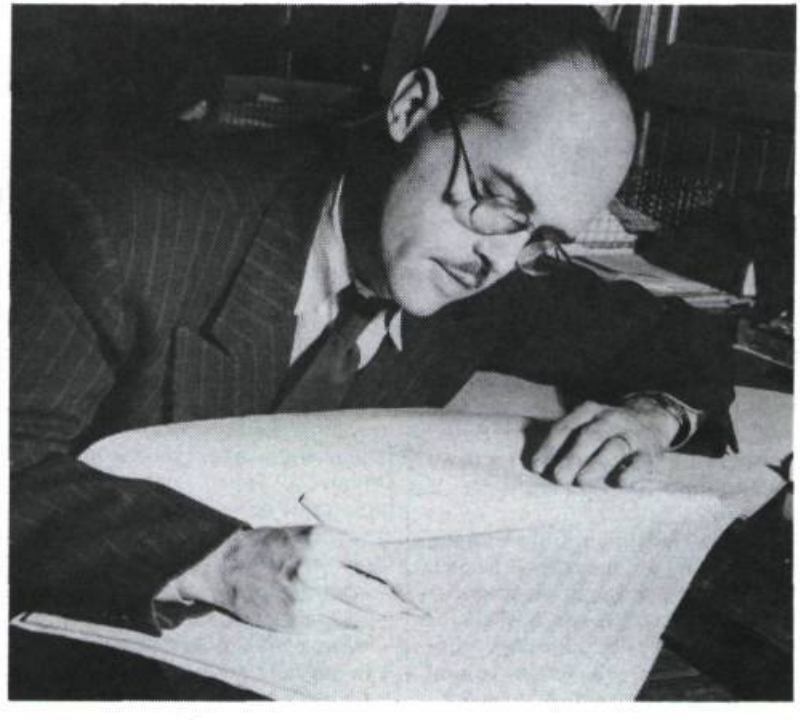
**— Qui vous demandait de composer de la musique à l'O.N.F.? Aviez-vous un certain nombre de films à faire par année?**

— Nous n'avions pas un certain nombre de films à faire par année. Ça dépendait des besoins et des moyens financiers. Ça pouvait être de la musique originale ou un montage de musique de « stock ». Vers 1950, on trouvait trois compositeurs attitrés à l'emploi de l'O.N.F.: Eldon Rathburn, Robert Fleming et moi-même. (Louis Appelbaum, pendant quelques années, a aussi écrit de la musique pour l'O.N.F.) C'était le réalisateur qui demandait le compositeur de son choix.

**— Certains compositeurs avaient-ils des spécialités? Chacun était-il catalogué dans un type de films particulier?**

— Avant la question de style, je crois qu'il faut parler d'affinités. Il est très important d'abord de s'entendre et de se comprendre entre êtres humains.

**— Alliez-vous parfois sur le plateau de tournage?**



— Cela m'est arrivé parfois.

**— Cela vous aidait-il pour la composition?**

— Je dois avouer que non. Ce qui compte, c'est le résultat. Peu à peu, je me suis donné une méthode et une façon d'approcher un film. Il faut arriver à oublier la formation classique reçue (formes, contrepoint) et ne pas essayer de l'appliquer au cinéma. Au cinéma, ce n'est pas de la musique de concert. Donc, ce n'est pas toi qui t'exprimes. Il faut essayer d'imaginer ce que le réalisateur aurait fait s'il en avait eu les moyens.

## UN BRICOLEUR NOBLE

**— Vous vous considérez donc au service d'un film?**

— Cela est venu peu à peu. Au début, je ne voulais pas accepter cette situation. Je la refusais. Mais grâce surtout à Norman McLaren pour qui j'ai fait beaucoup d'essais expérimentaux, j'en suis venu à développer une curiosité de « bricoleur noble ». Une fois le montage terminé, on se rend compte que c'est l'image, son sens et son rythme qui provoquent une musique. Et c'est au compositeur de la trouver et de l'exprimer.

**— Miklós Rózsa disait exactement la même chose: la musique vient du film.**

— C'est précisément cela. Il faut chercher et trouver la musique que contient le film et tenter de l'exprimer.

**— Arrive-t-il des moments où il y a conflit entre le réalisateur et le musicien?**

— Généralement non. S'il surgit des conflits, c'est qu'une entente ne peut s'établir. Le réalisateur ferait mieux de chercher un autre compositeur. Si le réalisateur me demande de la musique jazz, eh bien, je lui dis que ce n'est pas dans mes cordes et qu'il vaudrait mieux qu'il aille voir ailleurs. Il s'est adressé à la mauvaise personne.

**— Quels étaient les délais et la durée moyenne d'une partition à l'O.N.F.?**

— La première chose qu'on nous disait: vite et pas cher. Il faut compter environ une minute par jour de composition orchestrée. Un film de dix minutes ne devait pas dépasser dix ou douze jours de travail. Disons quinze jours si l'inspiration était paresseuse! Cependant, il faut préciser que les films ne contenaient pas toujours cent pour cent de musique. Il faut reconnaître que parfois il y avait trop de musique. D'ailleurs, il s'est produit une chose néfaste à l'O.N.F. qui s'est heureusement corrigée avec la venue du long métrage. Les trois compositeurs attitrés, par une sorte d'osmose, en étaient quasiment arrivés à faire la même musique, au point qu'on parlait du son onf. J'ajoute que nous avions à peu près les mêmes budgets.

**— Est-ce que le budget pouvait se refléter sur la partition, sur le nombre d'instrumentistes et la durée de l'enregistrement?**

— Je crois maintenant qu'il y avait surtout des défis. Il fallait donc les relever et me dire qu'avec 800 $ je pouvais avoir, disons, trois heures d'enregistrement et cinq musiciens. C'est tout. Qu'est-ce que je peux faire avec cela? Il fallait faire pour le mieux et m'intéresser à mon travail. C'est très important. Même avec de petits moyens, il faut travailler de la façon la plus intéressante possible pour soi comme si c'était l'oeuvre la plus importante de sa vie. Il faut toujours croire qu'on va atteindre le chef-d'oeuvre. Sinon, tu ne fais rien.

**— Qui gérait les 800 $?**

— C'était le producteur.

**— Quel était le pourcentage accordé à la musique dans un film?**

— 2%. Ce n'était pas énorme. Toutefois mon salaire était comptabilisé à part.

**— À propos des 800 $, nous sommes à quelle époque?**

— Entre 1950 et 1960.

**— Alors combien a coûté la musique du film *Narcisse* qui comprend onze musiciens?**

— En tout 12 000 $, je crois.

## SERVIR LE RÉALISATEUR

**— Dans votre carrière de compositeur de musique de film, avez-vous remarqué une évolution, soit dans la structure, soit dans la composition?**

— Peu à peu, au lieu de m'exprimer moi-même, j'ai pris conscience que je devais, moi aussi, servir le réalisateur qui était en fait le maître d'oeuvre. Cependant j'ai eu l'impression que je devenais plus habile dans une certaine forme de métier pour lequel d'autres compositeurs pouvaient manquer à certains moments de souplesse. Je me rappelle toujours le mot de Maurice Jaubert qui disait qu'on ne va pas au cinéma pour écouter la musique. Je trouve cela très juste.

**— Mais quand on va au cinéma, on entend de la musique.**

— D'accord. Mais d'une autre façon qu'au concert. C'est un élément qui souvent agit sur vous sournoisement.

**— Le talent du compositeur joue *énormément*. Le réalisateur et le compositeur sont des créateurs. Finalement, le compositeur a peut-être autant à dire que le réalisateur, mais dans un autre registre.**

— Très juste. C'est d'autant plus vrai que la musique est une forme de langage comme le langage parlé. Il y a peu de réalisateurs qui s'en rendent compte. On doit la laisser parler jusqu'au bout. Tout de même, il ne faut pas que le texte de l'écran coupe

la « parole » à la musique.

**— Avez-vous rencontré des réalisateurs ou des producteurs qui étaient plus sensibles que d'autres à votre travail de compositeur?**

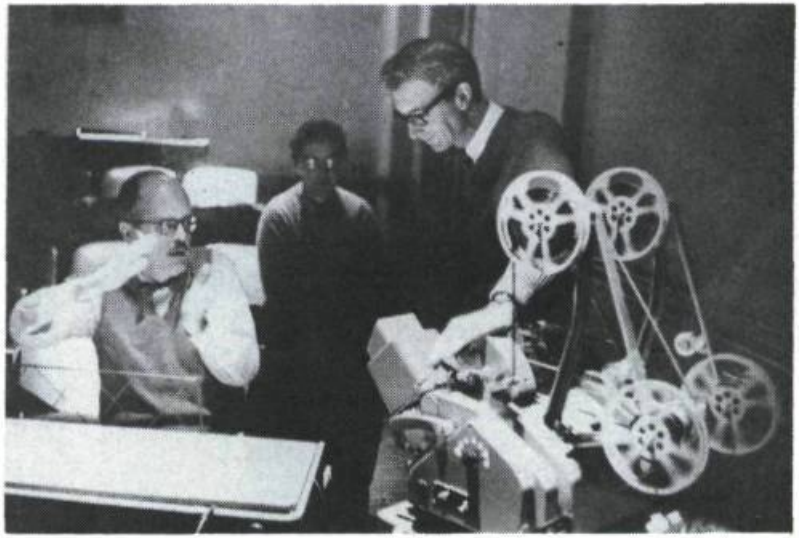
— Plusieurs étaient sensibles à ce qu'on appelle de la musique d'atmosphère. Car on trouve au cinéma, outre la musique d'atmosphère, la musique commentaire, la musique aide-mémoire (leitmotiv). Mais des gens qui s'intéressent à la musique en tant qu'élément musical ou langage ayant quelque chose à dire, je n'en ai pas connu beaucoup. Je pourrais parler d'Anne-Claire Poirier qui a un sens musical très développé. Je l'admire beaucoup pour cela. Elle laisse parler la musique et, au besoin, supprime du texte, considérant que la musique « parle » par elle-même.

**— C'est exceptionnel?**

— D'autres ont un grand respect pour le texte parlé parce que souvent ils sont des littérateurs. Cela peut être néfaste, car il peut arriver que pour eux le mot compte plus, non seulement que la musique mais aussi que l'image. Heureusement qu'il y a des gens qui laissent le temps à la musique de s'exprimer et de dire quelque chose.

**— Alors est-ce qu'il y a plus de satisfaction que de frustration à composer de la musique de film?**

— Je dois dire que je me suis senti frustré jusqu'au jour où j'ai accepté pleinement les exigences du cinéma. Mais, pour être honnête, je dois ajouter que l'O.N.F. est heureusement une institution où l'on réalise beaucoup de films d'animation. Et la bande sonore y compte beaucoup plus que dans un film ordinaire, qu'il soit de fiction ou documentaire. Dans un film d'animation, ce qui donne une autre dimension au film, c'est précisément la musique. C'est rarement le texte. En conséquence, la musique devient une voix qui exprime quelque chose comme un commentaire. Très souvent, on trouve de la musique du début à la fin du film. Et cela forme un tout. Prenons *Narcisse*. Il faut que la musique serve de guide au spectateur. Si on regarde *Narcisse* sans musique, il y a mille façons d'interpréter les scènes. La musique donne une première signification. Mais le spectateur peut en trouver une autre. La musique est une façon d'aborder un sujet en proposant une première suggestion. En somme, la musique déblaye le terrain. Elle rassure également les gens en proposant un semblant d'explication.



Maurice Blackburn et Norman McLaren pendant la réalisation de **Lignes** (1960).

## MONTER LA BANDE SONORE SOI-MÊME

**— Dans le cas de *Narcisse* la partition a-t-elle précédé le tournage?**

— McLaren a terminé le tournage avec des plans au ralenti et a travaillé la bande-image au laboratoire. La musique est venue après.

**— Utilisez-vous des techniques hollywoodiennes de synchronisation?**

— Presque pas. Je suis contre ça parce que je trouve que ça donne un aspect mécanique au film. Les appareils hollywoodiens sont tellement précis que j'ai peur de tomber dans la mécanique. Je préfère une certaine souplesse.

**— Dirigez-vous l'enregistrement vous-même?**

— Oui, malheureusement. Je préférerais pouvoir l'écouter sans suivre le chronomètre.

**— Suivez-vous la projection du film?**

— Non. J'ai toujours enregistré sans projection bien que certains compositeurs enregistrent avec projection. J'enregistre avec un chronomètre, ayant le film dans ma tête, c'est-à-dire une séquence courte d'une minute ou d'une minute et demie. Avec la projection, il faut toujours revenir au

début de la séquence. Or, s'il y a une erreur grossière à la seconde mesure, il n'y a qu'à repartir. Sinon, il faut attendre que le projectionniste fasse la marche-arrière et recommence la projection. Toutefois, je passe le plus de temps possible à la table de montage. J'ai toujours pensé que, pour un compositeur de musique de film — et la tradition se continue à l'O.N.F. —, il fallait qu'il monte lui-même sa bande sonore, car il y a une part de composition qui se fait à la table de montage. La grande confrontation, c'est lorsque l'on est assis devant la table de montage, qu'on voit le film se dérouler et qu'on entend seul la musique. Là, on voit très bien les liens entre l'image et la musique, les accords et les désaccords. Ayant composé la musique, je peux alors décider d'enlever trois images de son ou même huit mesures de musique. C'est pourquoi j'enregistre avec une certaine liberté, quitte ensuite à jouer avec la bande au montage.

**— Votre travail s'arrête-t-il là ou le continuez-vous au mixage?**

— J'assiste au mixage car le mixage contrôle tous les sons. Il faut savoir qu'à la table de montage, il s'agit simplement d'une vérification car le son est ordinairement mauvais. Le vrai son est donné au mixage.

**— Qui a le dernier mot pour la musique?**

— C'est le compositeur à la condition évidemment que le réalisateur soit d'accord. En général, ils se sont entendus auparavant. Le mixeur a également son mot à dire car il peut se présenter des problèmes techniques. L'essentiel c'est d'avoir une bonne oreille.

**— Vous disiez avoir renoncé aux procédés hollywoodiens, cela veut-il dire que vous vous en tenez à des prodécés artisanaux?**

— Personnellement je préfère les procédés artisanaux à la division des tâches. Pourquoi? Parce que le contrôle est plus humain que technique. Malgré leurs défauts, ils sont plus souples et comportent plus de latitude. Le compositeur étant maître du son, il peut faire beaucoup plus de choses que s'il s'en remet exclusivement à des procédés techniques. Quand on débute dans l'animation, on tient beaucoup au synchronisme comme dans Mickey Mouse et Donald Duck. Puis on se rend compte que ce n'est pas toujours bon et qu'il est préférable de l'éviter. Le travail devient de plus en plus subtil. Car si une séquence s'y prête, la musique peut devenir un contrepoint et cela peut apporter beaucoup au film, en éliminant le pléonasme.

**Narcisse** de Norman McLaren (1983).

**— Vous a-t-on déjà imposé des vues musicales dans un film auquel vous ne souscriviez pas?**

— En général, non. À l'O.N.F., on a eu une grande liberté de création. J'ai commencé avec John Grierson qui était favorable à la liberté de création. Et cette politique s'est maintenue à l'O.N.F. Il faut dire qu'à cette époque, l'on a aussi profité de l'ignorance des gens. Personne ne savait trop ce que venait faire la musique dans un film. Alors j'étais libre de faire toutes sortes d'essais pourvu que cela convienne. Et ce qui m'a aidé, c'était qu'il n'y avait pas de tradition. Tout le monde créait.

## LE FILM DONNE LA FORME À LA MUSIQUE

**— Aviez-vous des modèles?**

— Non. J'aurais aimé à un certain moment — disons dix ans après mon entrée à l'O.N.F. — aller observer ailleurs. J'en ai fait la demande pour aller voir d'autres compositeurs afin

de connaître comment ils travaillaient. Personne n'était intéressé à cette démarche.

**— Toutefois y a-t-il des compositeurs de musique de film qui vous ont influencé personnellement?**

— Je ne crois pas. Ce qui m'a le plus influencé, ce sont les compositeurs de concert. Par exemple, Igor Stravinsky, par ses phrases courtes et répétitives, par son rythme et son langage très serré qui convenaient au cinéma. Également par leurs styles: Ravel, Poulenc, Milhaud, J'admirais aussi les compositeurs américains de musique de western. Dans les westerns, j'aime la façon dont les compositeurs faisaient saisir le côté vaste de la nature qui débordait l'écran. Il n'y a rien de plus extraordinaire qu'un cowboy qui traverse à cheval un petit village et qui débouche sur une vaste plaine. La musique annonçait ce qu'on allait voir. La musique « télégraphiait » le message; nous attendions...

**— Avez-vous été victime de la critique musicale?**

— Non. Je n'ai pas à me plaindre. Elle fut juste. Pour être franc, je dois ajouter que j'avais senti une nuance de mépris pour ce genre de musique. Mais cela était plutôt général. Il y a un tabou pour tous ceux qui commercialisent ou vivent de leur art. L'idée est assez romantique.

**— Dans toute la musique que vous avez composée, y a-t-il certaines pièces que vous préférez à d'autres?**

— J'aimais faire la musique qui suscitait des expériences. Par exemple, *Jour après jour* de Clémont Perron (1962). J'utilisais à l'époque un langage électro-acoutisque et la musique concrète. J'étais très influencé par le groupe de l'O.R.T.F. (France) et les réalisations de Pierre Schaeffer. J'ai eu beaucoup de plaisir à faire cela. On peut dire qu'à l'O.N.F., on pouvait tout essayer, très souvent parce que nous manquions d'argent. Cela permettait de sauver certains films, en disant qu'on allait faire un film expérimental avec une musique expérimentale. Donc, je faisais une musique avec des effets sonores qui ne coûtaient rien puisque j'étais à l'emploi de l'O.N.F. Je peux citer également *Percé on the Rock* de Gilles Carle (1964), musique pleine d'effets sonores avec un chanteur payé 100 $. Il faut nommer aussi *Blinkity Blank* (1954). Ici, je dois dire que la partition a été écrite avant le film. Norman McLaren travaillait en coupant dans la partition musicale. En somme, ce sont les films où j'ai eu le plus de contraintes librement acceptées qui m'ont procuré le plus de plaisir. Quant à *J.A. Martin photographe* de Jean Beaudin (1977), il ne restait presque plus d'argent pour la musique: 400 $ Alors j'ai pensé utiliser un violoncelle, un piano, un accordéon pour trois heures de travail. De plus, je connaissais quelqu'un qui était prêt à siffler gratuitement puisqu'il était à l'emploi de l'O.N.F.: Laurent Coderre. Voilà comment je m'en suis tiré.

## LA MUSIQUE, ÉLÉMENT D'UNE OEUVRE D'ART

**— Voyez-vous des différences stylistiques dans le fait d'écrire pour le concert et d'écrire pour le cinéma?**

— Quand on écrit pour le cinéma, c'est le film qui donne la forme à la musique. Mais quand on écrit pour le concert, on trouve la forme.

**— Quant à l'écriture, à la technique de composition, est-ce la même chose?**

— Sans doute, les accords sont les mêmes.

**— Vous arrive-t-il de vous laisser aller à écrire une passacaille, une fugue ou un contrepoint savant sur trois thèmes?**

Maurice Blackburn travaillant aux effets sonores du film de Norman McLaren, **Synchromy** (1971).

— Ça peut arriver si la séquence se prête à cette forme de composition. J'ai déjà fait une passacaille pour un film sur les Esquimaux. Alors la passacaille est limitée par la séquence. Si la séquence dure trente secondes, la passacaille ne dépassera pas trente secondes. Il faut donc que l'exposition du thème soit très rapide pour qu'il progresse.

**— En dehors de votre travail de compositeur de musique de film, avez-vous écrit d'autres pièces?**

— J'ai écrit « Fantaisie en mocassins », « Charpente », un concertino, etc. J'étais attiré par le poème symphonique que je trouvais imagé. C'est pourquoi j'ai longtemps imaginé un scénario et un réalisateur — avec qui je me serais entendu auparavant pour écrire une musique préalable sur laquelle il aurait mis des images, scène après scène.

**— N'avez-vous pas écrit un opéra?**

— Ah oui! En 1953: « Une mesure de silence » qui a été monté à la Comédie canadienne et au Mont Orford et qui fut joué une centaine de fois. Ce fut écrit en collaboration avec ma femme, ainsi qu'un autre opéra de chambre « Pirouette » qui fut, lui aussi, donné un peu partout au Canada et traduit en anglais.

**— La musique de film, est-ce fini pour vous?**

— Oui. J'ai le goût de m'arrêter. Non pas de faire le point. Mais pour regarder, observer et peut-être voir venir...

**— Comment avez-vous reçu l'annonce du Prix Albert-Tessier qui vous a été décerné?**

— J'étais ému. Je m'attendais si peu à cela. J'ai trouvé cela merveilleux. Enfin, c'était reconnaître, pour la première fois chez nous, un métier qui n'a jamais été bien reconnu. Cela veut dire qu'à partir de maintenant non seulement le compositeur, mais aussi le monteur, le cameraman, etc, ont la chance d'être reconnus, un jour.

**— Considérez-vous que la musique de film a une valeur artistique?**

— Le film a une valeur d'art et la musique est un des éléments de cette oeuvre d'art.

**— Alors comment considérez-vous *une musique déjà existante* appliquée à un film?**

— Je suis contre. Parce que cette musique a été faite pour être écoutée seule. Elle dit tout par elle-même. Comme d'ailleurs je suis contre l'adaptation d'un roman à l'écran. Tout est contenu dans le roman ou dans la musique. Le Boléro de Ravel n'a pas besoin d'images. Cette musique est acceptable si elle fait partie du film, comme lorsque l'on joue un trio de Schubert dans le film de Stanley Kubrick, *Barry Lyndon* (1975). Donc je suggère une musique originale qui va s'intégrer à l'oeuvre. Le cinéma n'est pas là pour servir la musique mais la musique est là pour servir le cinéma, comme la rosace de la cathédrale de Chartres participe à l'oeuvre globale. Il faut être fier de participer à une oeuvre en tant que compositeur. C'est ce que j'ai tenté de faire durant toute ma carrière.

Maurice Blackburn a lui-même réalisé un film sur écran d'épingle, **Ciné-crime** (1968).