Document generated on 05/25/2025 3:02 p.m.

Ciné-Bulles
Le cinéma d'auteur avant tout

Métier : compositeur
Osvaldo Montes

Jeanne Deslandes

Volume 10, Number 4, June–August 1991

URI: https://id.erudit.org/iderudit/34123ac

See table of contents

Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (print)
1923-3221 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Deslandes, J. (1991). Métier : compositeur : Osvaldo Montes. *Ciné-Bulles*, *10*(4), 52–55.

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1991

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Osvaldo Montes (Photo : Alain Bernard)

« Le musicien joue le rôle de traducteur des émotions. »

Osvaldo Montes

par Jeanne Deslandes

La musique de cinéma est une matière fluide qui s'adapte aux situations, prend les formes du récit et se coule en thèmes et mélodies. Matière impalpable, elle se fait parfois discrète, toujours émouvante, parfois bouleversante. La musique perce l'écran et le fait éclater, elle lui donne une troisième dimension, une profondeur émotive.

La musique est composée de manière à relayer l'image qui lui dicte son sens. C'est sans doute la raison pour laquelle il est plutôt rare que la musique de film connaisse un succès réel hors des limites de la salle de projection, indépendamment des images qu'elle accompagne. Bien sûr, certaines chansons thèmes de films jouissent d'une voix d'accès à la diffusion radiophonique, mais elles montent rarement au palmarès ou n'y demeurent pas longtemps. Au cinéma québécois, le succès de la chanson thème du film **les Plouffe** ***(Il était une fois des gens heureux*** interprétée par Nicole Martin) date de dix ans et n'a toujours pas été égalé.

Encore plus rares sont les bandes sonores qui font carrière à la radio. La musique d'**À corps perdu** fait partie des rarissimes trames sonores qui ont connu une très grande popularité. Fait encore plus remarquable, elle ne comportait aucune chanson thème originale et s'est imposée uniquement grâce à ses pièces musicales. L'auteur de ce miracle, Osvaldo Montes, est un musicien comblé qui a déjà à son actif plus d'une dizaine de musiques de films québécois. Son succès, loin de l'amener à se reposer sur ses lauriers, l'ancre encore davantage dans son travail dont il parle avec une passion contagieuse pimentée par son accent argentin.

Mathias Habich, Johanne-Marie Tremblay et Michel Voïta dans ***À corps perdu*** (Photo : Luc Chessex)

Les exigences du métier

« Composer pour le cinéma, c'est d'abord travailler en relation étroite avec le réalisateur. Le musicien qui compose de la musique de film doit avoir des antennes pour percevoir les désirs non exprimés du réalisateur. On ne nous dit jamais, par exemple, ' ici je veux des violons, là des trompettes et ensuite une batterie '. Le réalisateur nous dit plutôt : ' Je veux quelque chose qui soit plus tordu, plus joyeux, moins dur ou plus puissant '. Les nuances sont souvent assez subtiles, puisque le réalisateur demande de l'affect. Le musicien joue donc le rôle de traducteur des émotions. Comment peut-on interpréter l'expression ' une musique de détresse, mais pas angoissante ' ? C'est complètement abstrait, il n'y a pas de dictionnaire qui aide à passer de l'émotion à la musique, pas de recette pour mettre l'émotion en notes. Pour cette raison, la grande qualité du musicien de cinéma est d'être très réceptif et de savoir lire entre les lignes afin de sentir quelles sonorités les réalisateurs attendent.

« Dans le but de s'expliquer de façon plus concrète, certains réalisateurs tentent parfois d'exprimer ce qu'ils veulent par des musiques déjà écrites. De Palma raconte une anecdote intéressante : il avait convoqué Bernard Herrmann pour lui demander d'écrire la trame musicale de son film **Sisters**. Avec l'idée de lui donner une idée précise de ses attentes, de Palma avait fait faire une *scratchtrack*, un montage sonore provisoire, composée de musiques antérieures d'Herrmann. Il y avait des extraits de **Marnie** pour les scènes d'amour, de **Psychose** pour le meurtre et de **Vertigo** pour la séquence du rêve. Dès le début de la projection du film, Herrmann s'était mis en colère et avait demandé à De Palma d'enlever cette musique et de lui laisser le soin de faire son travail.

« Ce genre de situation se produit de temps à autres dans le métier. Il m'apparaît normal qu'un réalisateur cherche une rythmique de départ pour le montage, mais la réaction orageuse d'Herrmann s'explique parce qu'il arrive que la musique de la *scratchtrack* soit difficile à déloger par la suite. Le réalisateur risque de n'entendre que cette musique qu'il a associée à l'image ; à ce moment-là, la remplacer devient très compliqué, surtout quand il s'agit d'un thème connu.

« Il y a des patterns qui permettent de varier les types de musique, en se basant sur le rythme de l'image, par exemple, mais c'est très relatif. On peut tout aussi bien faire une musique qui ne corresponde pas rythmiquement à l'image, comme une musique lente pour une scène d'action. Dans ***À corps perdu****, dans la scène où à l'image les trois protagonistes courent dans des directions différentes, j'ai dédoublé le rythme du thème musical Pierre, David et Sara ce qui donne un effet de ralenti. Le ralenti n'est pas à l'image, mais seulement dans la trame sonore. »*
(Osvaldo Montes)

Filmographie partielle d'Osvaldo Montes :

1980-1986 : ***Légendes indiennes du Canada****, série de Daniel Bertolino*
Désert blanc *de François Floquet*
l'Équipe des grands défis *de François Floquet*
Chapultepec *de François Floquet*
Éloge *(c.m.) de Laurent Codaire*
les Aventuriers du grand écran *de François Floquet*
1987 : ***la Guêpe*** *de Gilles Carle*
1988 : ***Bino Fabule*** *de Réjeanne Taillon*
1988 : ***À corps perdu*** *de Léa Pool*
1988 : ***les Explorateurs de la mort*** *de François Floquet*
1989 : ***Fierro... l'été des secrets*** *d'André Melançon*
1990 : ***Manuel, le fils emprunté*** *de François Labonté*
1990 : ***la Femme de Pierre*** *de Jean Salvy*
1990 : ***Rafales*** *d'André Melançon*

La texture sonore

« Il n'existe aucune formule, tout est dans la recherche, dans l'envie de créer des effets avec les sonorités qu'on a. Dans **À corps perdu**, on entend un bruit d'hélice qui accompagne les plans de Kurwenal enfant. Le bruit d'hélice provient d'un casio, un petit instrument de rien qui est largement dépassé depuis longtemps. Je me suis servi d'une sonorité, d'un seul son produit par cet appareil, et je l'ai divisé à l'aide de l'ordinateur qui me servait de séquenceur. Je ne faisais jouer qu'une seule note, à répétition, et j'utilisais ce qu'on appelle un *panning* d'effet gauche-droite. Et rien qu'à monter et descendre le volume à la console, de manière à donner l'impression que le son s'approche et s'éloigne, j'ai obtenu un son similaire à celui d'une hélice d'hélicoptère ou d'une mitraillette.

« Je n'écris pas de la musique contemporaine, mais simplement de la musique. Je cherche des sons. Il n'y a pas de normes établies, tout dépend de l'école à laquelle on s'adresse. Certaines sont plus traditionnelles. À Hollywood, dans les années 50, il fallait composer de la musique à grand déploiement pour grand orchestre. Encore aujourd'hui cette tradition se perpétue, mais l'orchestre symphonique est devenu un choix parce qu'il y a maintenant des alternatives.

« La musique change, elle est constamment en évolution. On peut faire beaucoup avec nos appareils, le synthétiseur et l'échantillonneur digital reliés à l'ordinateur. Les nouvelles sonorités et les différences de textures qu'elles créent nous aident à écrire. Ceci étant dit, si j'utilise l'échantillonneur, ce n'est pas toujours une question de goût. Récemment, je réécoutais la musique de **Fierro... l'été des secrets** afin de faire une sélection pour un disque regroupant mes différentes musiques de film. Comme nous avions enregistré cette musique avec une quinzaine de vrais musiciens, et non avec l'échantillonneur, la texture sonore est beaucoup plus riche.

Fierro... l'été des secrets

« Chaque fois, on fait face au même problème : obtenir la meilleure qualité musicale possible, sans déborder du budget alloué. J'aime beaucoup travailler avec des instrumentistes, surtout lorsqu'il s'agit d'un ensemble de cordes ou d'un soliste, mais je suis toujours restreint par le budget. C'est l'unique raison pour laquelle je n'ai pas encore travaillé avec un orchestre symphonique, je n'en ai jamais eu les moyens.

Les outils

« Le cinéma est un art technologique ; de sa naissance au cinémascope et du trois dimensions à l'Imax, ses différentes formes sont déterminées par l'évolution de la technologie. De la même façon, depuis les années 70, le synthétiseur a révolutionné la musique de film. Mais maintenant il faudrait peut-être oublier le mot synthétiseur, parce que cet appareil remonte à une génération assez éloignée des modules sonores actuels. C'est l'ancêtre de l'échantillonnneur digital *(sampler)*, un appareil qui permet de reproduire non pas des fausses sonorités, mais des sons réels traités artificiellement.

« Dans **À corps perdu**, le thème intitulé ***l'Amour*** semble être joué par un orchestre symphonique, alors qu'en fait il n'y a que deux instruments acoustiques, un violoncelle et un haut-bois ; tout le reste provient des synclaviers. Le synclavier est un gros appareil de traitement sonore qui permet de reproduire un orchestre symphonique au complet sans passer par l'ordinateur.

« Dans **Rafales**, il y a une séquence où Gérard marche dans la tempête ; elle est accompagnée du seul instrument acoustique de toute la trame sonore. Nous nous sommes limités à un seul musicien. L'accompagnement du shakuhachi, comme tout le reste de la musique du film, provient des échantillonneurs. L'utilisation du shakuhachi était une idée d'André Melançon. Pendant un festival, un ami iranien lui avait fait cadeau d'une cassette de musique joué par un näy, une flûte au son très particulier. André me l'a fait écouter en me disant que la sonorité de cette flûte lui faisait penser au vent du désert, à une tempête, de sable ou de neige. Pour lui, cette flûte iranienne représentait la solitude désertique.

Osvaldo Montes et quelques-uns de ses outils (Photo : Alain Bernard)

« À partir de ces éléments, j'ai commencé à fouiller, mais je n'ai pas déniché de näy à Montréal. J'ai dû trouver une solution. Comme dans mes échantillonneurs j'avais le shakuhachi, j'ai composé avec cette flûte japonaise et tranquillement, tout en se développant, le thème s'est lié au personnage de Gérard. Au moment de l'enregistrement, la partition que j'avais composée sur l'échantillonneur a été interprétée par un musicien. Au couchage des pistes, le shakuhachi était la seule piste enregistrée à partir d'un instrument acoustique.

« Pour ce qui est des autres pistes, les étapes sont les suivantes : je travaille d'abord sur mon séquenceur, sur l'ordinateur. Je fais les partitions des instruments, puis on orchestre le tout : on corrige et on joue à nouveau en choisissant les instruments, c'est-à-dire ce qui ressemble le plus à un ensemble de cordes, de cuivres ou de percussions. Ensuite, à partir de l'ordinateur, en passant par les échantillonneurs, on fait le couchage piste par piste sur le 24 pistes. J'enregistre chaque instrument un à un et puis on fait le mixage.

De Montes à la flûte de Pan

« Plusieurs de mes musiques de films sont liées au monde hispanique. **Fierro... l'été des secrets** a été tourné dans mon pays natal, l'Argentine ; **Manuel, le fils emprunté** parle d'un jeune Portugais et d'un vieil Espagnol qui vivent à Montréal. Même **À corps perdu** débute quelque part en Amérique latine. Il en va de même pour des séries comme **les Légendes indiennes du Canada**, pour lesquelles on s'est tourné vers moi parce qu'il s'agissait d'une culture sonore similaire à la mienne.

« Au cinéma, les musiciens sont vite catégorisés. C'est parfois un avantage, je pense à Morricone qui est devenu le musicien par excellence du film à grand déploiement, mais cela peut représenter un inconvénient. Il y a quelques années, j'ai rencontré Maurice Jarre et il me racontait qu'à partir du moment où il a gagné son Oscar pour **Lawrence d'Arabie**, les producteurs qui détenaient son contrat d'exclusivité l'ont, à toute fin pratique, empêché de composer pendant deux ans. Simplement parce qu'ils ne pouvaient concevoir que Maurice Jarre puisse écrire de la musique pour un film qui ne soit pas une épopée.

« Pour ma part, j'aime bien varier, mais c'est parfois difficile de faire comprendre aux gens que même si je m'appelle Montes, ce qui au Québec ne fait pas très local, je n'utilise pas nécessairement, automatiquement la flûte des Andes pour autant. Je ne renie pas mes racines, j'adore la musique latine, mais j'aime toucher au plus de genres possible.

« Après que j'ai travaillé avec Léa Pool, cette attitude a changé, on venait me trouver pour me demander une musique pourvue des mêmes émotions. Cela signifiait la fin d'un cycle : tout à coup, je n'étais plus d'abord perçu comme un Argentin, mais bien comme un musicien. Mais il reste que les réalisateurs nous approchent toujours avec certaines attentes. Sommes toutes, qu'on me demande de la musique latino-américaine ou une musique comme celle d'**À corps perdu**, on me fait passer d'un moule à un autre. Malgré les limites imposées, cela ne me déplait pas trop, à condition que le moule continue de changer. » ■

« Je crois qu'on peut créer assez facilement des musiques de mystère ou de joie ; mais c'est plus ardu d'écrire une musique nostalgique ou mélancolique, parce qu'on peut facilement tomber dans le mélodrame. Il faut bien doser. La musique mélancolique se doit d'être plus raffinée. »
(Osvaldo Montes)

« Écrire une musique de film, peu importe le genre, ce n'est jamais faire de la copie. L'acte de création est toujours très personnel ; un autre musicien aurait fait une musique tout à fait différente, mais tout aussi bonne. Il n'y a pas d'absolu. »
(Osvaldo Montes)