

# Les résonances de l'image et de l'imaginaire dans la composition musicale : une enquête polyphonique

## The Image's Resonance in the Musical Composition: A Polyphonic Survey

Frédéric Dallaire

Volume 26, Number 3, 2016

Musiques aux limites de l'image  
Images at the Limits of Music

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1038517ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1038517ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)  
1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dallaire, F. (2016). Les résonances de l'image et de l'imaginaire dans la composition musicale : une enquête polyphonique. *Circuit*, 26(3), 57-68.  
<https://doi.org/10.7202/1038517ar>

Article abstract

By mixing the words of seven contemporary composers (Brasset, Calon, Fano, Lepage, Lizée, Lussier, Piché), this survey questions the interactions between the visual movements and the sound fluctuations, the stakes of the musical composition for the image, the singular characteristics of the audiovisual perception and the effects of the image (material or mental) on the process of creation. By listening to these composers describing their approach of creation, we discover that the image can be an energy, a concrete material, a substratum, a resultant of the musical listening, a historic artefact, a score, a narrative vector, one stratum in a multimedia complex...

# Enquête

## Les résonances de l'image et de l'imaginaire dans la composition musicale : une enquête polyphonique

FRÉDÉRIC DALLAIRE

### Prémises

Pour cette enquête, nous avons rencontré sept compositeurs et compositrices provenant d'horizons très différents : Marie-Pierre Brassset participe au renouveau d'un art opératique émancipé des grands récits et de la linéarité dramaturgique ; Christian Calon reprend dans ses œuvres audiovisuelles les interrogations de la démarche acousmatique (sur la nature de la perception et la transmission de l'écoute) ; le théoricien et praticien du continuum Michel Fano est un des pères fondateurs de la création sonore au cinéma ; Robert Marcel Lepage et René Lussier jouent l'éclectisme et la liberté de la musique actuelle dans leurs compositions pour l'image ; Nicole Lizée crée une musique classique contemporaine à partir des outils de recontextualisation sonore et visuelle (table tournante, montage vidéo, glitch) ; Jean Piché explore les relations formelles entre l'image et le son à travers des œuvres de vidéomusique<sup>1</sup>. Lors

1. Le lecteur pourra constater la richesse et la diversité de ces démarches en consultant les sites web personnels des compositeurs : <<http://mpbrasset.ca>> ; <[www.klong.ca](http://www.klong.ca)> ; <[www.michelfano.fr](http://www.michelfano.fr)> ; <<http://rmlepage.com>> ;

de nos rencontres avec chacun d'eux, nous avons exploré quatre territoires : a) les interactions entre les mouvements visuels et les fluctuations sonores ; b) les enjeux de la composition musicale pour l'image ; c) les caractéristiques singulières de la perception audiovisuelle ; d) les effets de l'image (matérielle ou mentale) sur le processus de composition. Le mixage qui suit a été réalisé à partir des enregistrements sonores de nos échanges (nous avons choisi de conserver certains rythmes et structures propres à l'oralité). L'ensemble est une réflexion polyphonique sur les multiples fonctions et manifestations de l'image dans la création musicale contemporaine<sup>2</sup>.

### La lumière, la substance, la grammaire : la rencontre des mouvements et des vibrations

**Christian Calon :** Nous parlons du son et de l'image comme si c'étaient des phénomènes équivalents. Or,

<[www.nicolelizée.com](http://www.nicolelizée.com)> ; <[www.renelussier.ca](http://www.renelussier.ca)> ; <<https://vimeo.com/jeanpiche>> (consultés le 4 octobre 2016).

2. Cette réflexion s'est construite entre les mois de mai et septembre 2016.

le son est une matière brute, une énergie, alors que l'image, c'est déjà de la lumière très organisée. L'image fait référence à des figures, à une représentation, et très souvent à une narration. En ce sens, l'équivalent visuel du son est plutôt la lumière. La lumière et le son sont de l'ordre des phénomènes, ce sont les deux éléments qui fondent ma pratique de compositeur. Avant d'interroger l'image, il faut d'abord être attentif aux mouvements lumineux, aux effets de la lumière. Lorsque je filme un objet, un visage, une forêt, je capte tout d'abord les actions de la lumière. Les qualités des sujets filmés sont provoquées, générées par l'action de la lumière. C'est cette action qui donne la force à une image.

**Jean Piché :** Lorsqu'on retire la dimension narrative de l'image, il reste trois paramètres : forme, couleur et mouvement. Ce sont les trois points d'ancrage que l'on retrouve dans l'image en mouvement et dans la musique. Si on se tient sur le terrain formel, si l'on se situe dans l'abstraction, nous augmentons les chances d'avoir un mariage audiovisuel, d'obtenir une perception intégrée des deux médias. Avec la forme, la couleur et le mouvement, je peux créer des images analogues à ma création musicale. C'est alors que l'image devient musique et pas le contraire. La musique n'est plus au service de l'image, les deux deviennent des flux qui contribuent de manière égalitaire à l'expérience de perception. On peut ainsi réaliser des œuvres audiovisuelles qui n'ont pas besoin du narratif pour retenir l'attention. L'expérience esthétique intégrée provient ici du mouvement des formes et des couleurs.

**Michel Fano :** Lorsque l'on considère la liaison localisée d'un son et d'une image, la rencontre est pos-

sible grâce à la notion de substance. Dans la séquence d'ouverture du film *L'homme qui ment* (Alain Robbe-Grillet, 1968), j'avais remarqué que les images de la forêt étaient striées verticalement. J'ai retenu de cette image la substance verticale et cela a orienté ma composition musicale. J'ai associé à ces images un travail harmonique, une suite d'accords. L'image de la forêt n'est plus sentie pour sa réalité référentielle (les arbres, les oiseaux, le ruisseau), mais on ressent le dynamisme, le mouvement qui est déclenché par le regard, par la substance de l'image. Cette notion de composition par substance nous rapproche des arts visuels, de la peinture. La peinture peut être légère comme l'aquarelle, ou bien épaisse et brute, comme chez Cézanne qui a tiré des dynamiques et des substances d'une montagne, d'une pomme. C'est un système de liaison simple.

**Robert Marcel Lepage :** Dans le cinéma expérimental, on s'attend à ce que la grammaire de l'image influence la grammaire de la musique. Toutes les qualités de l'image (image hachurée, granuleuse, lisse, etc.) ont des équivalents en musique et j'essaie d'établir des rapports qui vont du pur contraste jusqu'à l'osmose. Par exemple, tu peux avoir des images aux couleurs saturées et des sons très saturés au niveau de la distorsion ; ça marche très bien ensemble. Tu peux avoir des images granuleuses, tu vois le pixel, tu vois la poudre, et des sonorités granuleuses dont tu perçois chaque atome, c'est étiré électroniquement, ou bien tu entends le grain de frottement de l'archet sur la corde d'un violon.

**René Lussier :** Quand la musique rencontre l'image, il se passe toujours quelque chose. Lorsque je composais la bande sonore du *Moulin à images* (Robert Lepage, 2008), j'avais fait une expérience. J'ai demandé à

l'équipe technique de projeter l'image avec le son, puis le son seul, et ensuite l'image seule. C'était fascinant : ma perception était complètement altérée, différente. Avec le son et l'image, c'est très fort, tu comprends bien les tableaux, l'image est vivante, les séquences sont rythmées. Sans l'image, ton imaginaire a plus d'espace, le son te fait voyager. L'image seule semble petite, tu ne comprends plus vraiment les atmosphères, c'est comme s'il y avait trop d'informations et pas assez en même temps. Donc le son et la musique orientent l'écoute, ils élèvent l'image. Quand tu ajoutes du son à une image, les personnages, les paysages, les choses se mettent à vivre.

**Nicole Lizée :** *I have been working with video for 20 years, and it becomes an extension of my music. When I write the pieces with film (Tarantino, Lynch, Kubrick, Hitchcock Etudes), the soundtrack, the video and the musical score are written simultaneously. What is very important to me is that they intervene precisely. It's very much about precision, so along with the film, the soundtrack that is manipulated becomes a member of the group. I want to create a very precise interaction between the live players and the dead players on the screen. I'm zooming away from Hitchcock narrative intention and focusing on a little moment with a character. I choose a short moment of filmic time (5 or 10 seconds), take it out, hacking it and making it into a musical instrument within the concert hall. I used to work with turntables, I often made my own samples, but the reason I like using commercial recordings is because it's harnessed from history. We can't recreate the magic of this moment, and I'm interested in all the layers of this image: the reverb of the room, the background sound, the crack in the voice, the*

*strings of the Bernard Hermann soundtrack orchestrated with the stutter of Norman Bates<sup>3</sup>, the pitch of sounds, the fake rain, the kling of the tray, the sound color produced by the mic'ing technique of that time, the hesitation of Bates, the gray lighting, the editing, the looking. All of that creates a very singular, very unique instrument.*

**Christian Calon :** Lorsque mes images rencontrent ma musique, je suis attentif à la richesse des relations. Je peaufine les rencontres qui sont fortes, mais aussi j'élague plusieurs moments pour faire de la place à celui qui écoute. Les images étaient intéressantes lorsqu'elles étaient seules, les sons aussi, mais quand on les met ensemble, il y a souvent trop d'interactions, trop d'éléments en même temps. Il faut faire des trous, ajouter des noirs, ralentir le temps, créer un espace pour que la personne qui reçoit puisse passer du son à l'image. Un message saturé est indigeste. Il faut trouver un équilibre. En musique, c'est l'art de l'orchestration qui permet de doser la place de chaque élément. Je crois que c'est le même principe pour l'audiovisuel. Refaire la colorisation de l'image ou le mixage sonore peut atténuer des éléments, désaturer l'ensemble.

**Jean Piché :** Pour moi, les idées formelles les plus intéressantes s'expriment de façon simple. Je bâtis maintenant des « projets à une scène » (« *one scene projects* »), où il y a un temps, un territoire, un mouvement singulier. L'objectif est d'épurer, de réduire le champ des possibles pour exprimer des affects nuancés, subtils. Mes œuvres plus anciennes étaient ancrées visuellement dans la réalité (*paNi intiyA, Bharat, eXpress*). J'ai

3. Nicole Lizée fait ici référence au film *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock.

délaissé progressivement cette approche pour m'orienter vers un discours musical épuré, vers une démarche d'abstraction formelle. Le développement des outils de génération d'images abstraites a grandement influencé cette évolution. Depuis 2005 environ, il est possible de générer des images crédibles qui ont une grande finesse dans le rendu (ce qu'on nomme en anglais la *craft*). Comme en peinture, on peut s'approcher pour apprécier le coup de pinceau. Cette finesse favorise mon projet d'œuvre audiovisuelle intégrée dans laquelle le regard et l'écoute deviennent une seule et même chose. En même temps, la représentation est un outil que je laisse de côté avec un certain regret. Il y a une richesse communicative dans l'image reconnaissable que l'on ne peut pas obtenir avec les moyens abstraits. L'image iconique crée un crochet perceptuel. Le visage humain en est le plus bel exemple : dès qu'on le voit, il attire notre regard. À ce moment-là, l'aspect narratif refait surface. Je devrais peut-être me réconcilier avec le narratif.

### **Opéra, cinéma, théâtre : le complexe audiovisuel stratifié**

**Michel Fano :** J'ai toujours été intéressé par l'opéra, c'est-à-dire par la liaison de la musique à un récit. L'œuvre d'Alban Berg me passionne. Dans l'opéra *Lulu*, Berg arrime des dispositifs musicaux avec un dispositif de récit. La musique provoque, soutient, complexifie le déroulement de l'action dramatique. Berg a très précisément noté des éléments de mise en scène, des indications de décor, des mouvements de personnages, des gestes associés à l'entrée d'un instrument. Berg aimait le cinéma et on sent son désir de manipuler, de sculpter le temps de manière audiovisuelle. Dans

l'opéra bergien, je dirais que le circuit musical et le circuit narratif s'épaulent l'un l'autre. Ce sont des forces (il y a des intensités dans la musique et dans le récit) qui s'allient ou se repoussent, un peu comme des courants électriques (négatif, positif). Ils entretiennent une relation dialectique. À l'opéra, la musique rhétorise l'image. Pour réussir cette tâche, Berg a travaillé énormément sur le livret, qui est le socle sur lequel peuvent s'appuyer les deux circuits.

**Marie-Pierre Brassat :** À l'opéra, le processus de composition est guidé par les informations contenues dans le livret. Le livret présente les personnages, les situations, les actions, les paroles. Je travaille présentement sur un opéra intitulé *La Piñata*. C'est une fresque représentative du monde actuel, sa forme reste ouverte, modulable. J'ai demandé à différents librettistes d'écrire des tableaux qui ne s'inscrivent pas dans une histoire continue. Le lien entre les tableaux se fait grâce aux personnages qui reviennent, mais dans des situations et des univers très différents. Le premier tableau se déroule dans le trafic, dans une auto immobilisée. Nous assistons à une conversation entre des personnages confinés dans un espace clos. Je construis d'abord dans ma tête une image, un espace scénique ; je vois les personnages bouger, je les dispose sur la scène. Puis le contexte émotionnel et narratif appelle une image musicale ; nous sommes dans un espace clos ponctué par des explosions de tensions. Je me demande donc si l'image musicale sera « tendue », si elle sera « éthérée ». Lorsque j'imagine une musique « chaude », « noire » ou « lumineuse », j'ai des modèles dans ma tête qui orientent la morphologie instrumentale, les qualités rythmiques et harmoniques de

mon tissu musical. En même temps, tout cela reste en mouvement, ce n'est pas une recette : il arrive que les musiciens ou les auditeurs reçoivent très différemment la noirceur de la musique, et je suis parfois surprise de la différence entre mes premières orientations et le résultat final. Bref, ce processus n'est jamais figé, il ne produit pas toujours les mêmes effets.

**Robert Marcel Lepage :** Le professeur Réal La Rochelle disait que le cinéma est l'opéra du xx<sup>e</sup> siècle, parce que le cinéma est composé de plusieurs strates (image, théâtre, parole, musique diégétique, extradiégétique, etc.)<sup>4</sup>. Pour moi les strates, c'est la clé d'une bonne écoute de la musique de film, et d'une bonne expérience de tout phénomène multimédia. Ce qui est intéressant, c'est le rapport entre les strates. Tu peux avoir une strate très conventionnelle, mais tout à coup il y a quelque chose qui détone, tu peux entendre un harmonica réverbéré qui est une convention du *western spaghetti*, et en même temps un personnage asthmatique qui respire trop fort. Cet effet sonore presque musical crée un malaise. C'est cette multiplication des strates et du sens qu'elles génèrent (par contradiction, opposition ou parallélisme) qui est intéressante.

**Marie-Pierre Brassat :** Tous les éléments n'ont pas la même fonction et la même force d'attraction. À l'opéra, l'image est très puissante. Ce n'est pas pour rien que les musiciens sont habituellement vêtus de noir, qu'ils ne bougent pas beaucoup, qu'ils ne sont pas démonstratifs ; c'est pour laisser une place à la musique. S'il y a des projections au concert, le visuel a tendance à occulter la

4. Réal La Rochelle (2003), *Opérascope: le film-opéra en Amérique*, Montréal, Triptyque.

musique. Au niveau sonore, c'est la voix qui a le plus de poids : dès qu'une voix apparaît dans le champ sonore, elle devient le centre d'attraction. C'est compréhensible, puisqu'on a tous une voix, on est tous reliés à notre voix, on l'entend résonner en nous, elle est familière (alors que peu d'entre nous ont cette proximité avec un basson, par exemple). Dans une œuvre opératique, la voix est mon outil de transmission privilégié. Je l'utilise de trois manières. La voix peut transmettre des informations verbales, des mots, du sens (elle est alors souvent déclamée). La voix peut transmettre des affects, des émotions (le sens des mots est alors secondaire, on recherche une qualité d'interprétation). La voix peut également transmettre des sons, on l'utilise ici pour ses qualités sonores, elle devient un instrument musical parmi d'autres. La voix est donc polyvalente, elle peut transformer à la fois le tissu dramatique, affectif, émotionnel, symbolique, musical.

**Robert Marcel Lepage :** Quand tu es un musicien de métier comme moi, tu sais que tu fais partie d'une des couches, tu ne contrôles pas l'ensemble, tu es au service d'une des strates. Ça peut sembler contraignant, mais en fait, ça ouvre toutes sortes de possibilités. Par exemple, le cinéma permet une musique qui ne se retrouverait pas sur un disque. L'histoire détermine, justifie des choix musicaux. J'ai déjà fait un documentaire sur les survivants de la dictature chilienne. Un vieil homme s'assoit, joue une pièce de Beethoven, il oublie la moitié des notes, le piano est désaccordé. Dans le contexte de ce film, c'est beaucoup plus puissant qu'un enregistrement de Glenn Gould. On touche ici à la dimension dramatique, théâtrale de la musique : l'interprétation approximative sur un piano désaccordé

participe à l'émotion du personnage, de la scène, du film et ce choix est alors plus juste qu'une musique enregistrée en studio.

**Nicole Lizée:** *If I take the Doris Day sequence [from The Man Who Knew Too Much], she's incredible in that scene, her son has been kidnapped, and she's been forced to perform in front of people, so her performance sounds beautiful and strange at the same time. I asked the pianist to sing harmonized with her. I ask her to mimic that crooner style which is gone. And it is in a crazy range, because Doris Day is stressed out. The pianist was not used to singing in public, especially not in that old style. There's something strong when you see Doris Day on stage at the piano, the image is all cut up, and the live pianist is singing with her; both are forced to sing. It's a surreal consonant duet in a contemporary music concert hall; the live player and the dead icon are looking at each other. Both of the characters are musicians and also actors. Layers of both being stressed and the audience feels that intense relationship.*

**René Lussier:** J'ai eu la chance de faire beaucoup de musique pour des films documentaires. Cette manière de faire du cinéma a beaucoup influencé ma démarche de composition. Ainsi, la musique est pour moi un moyen d'apprendre des choses sur toutes sortes de réalités sociales, historiques, esthétiques. Au cinéma, tous ces niveaux cohabitent, et je dois apprendre à négocier avec la charge émotive d'un plan, d'une image. Comment faire pour ne pas gâcher, pour amplifier, pour compléter cette émotion? Parfois, il faut juste ne pas mettre de musique, c'est déjà assez fort, tu laisses le plan parler. Quand tu composes la musique pour un film, il y a déjà un cerveau émotif qui oriente le pro-

cessus. Les personnages, les séquences, les thèmes, le montage, l'esthétique tracent déjà un chemin; je me promène sur ce chemin et j'essaie d'y faire ma place. Personnellement, je commence par regarder le film plusieurs fois, j'apprends à le connaître plan par plan avant de savoir quelle direction précise je vais prendre. Il faut passer du temps avec le film, le traverser de bord en bord. J'ai besoin que le réalisateur me fasse confiance parce que je ne sais pas où ça va me mener. J'aime pouvoir aller au fond des choses.

### **Le temps, la dynamique, la morphologie : la perception et l'organisation de l'audiovisuel**

**Michel Fano:** Scientifiquement, on sait comment fonctionne le son, ou l'image, mais on ne sait pas comment fonctionnent les deux ensemble. Est-ce que les informations arrivent en parallèle ou en série, quelles sont les dynamiques particulières de la perception audiovisuelle? Je crois que ce genre de recherche nous permettrait de définir les composantes du son et de l'image et de déterminer les différentes relations qu'ils peuvent entretenir.

**Christian Calon:** Je pense que la perception de la lumière et celle du son sont similaires. Plus je travaille, plus je me rends compte que c'est simplement un changement dans l'ordre des fréquences: le son se situe dans les basses fréquences, la lumière est dans les hautes fréquences. Ce sont deux registres différents. Quand je change de registre, je change aussi ma manière de percevoir. Il faut un regardeur et un écouteur, il faut être deux personnes et alterner entre les registres. Pour apprendre à percevoir la matière, à l'organiser, tu ne peux pas te contenter d'être un musicien qui travaille la

lumière, il faut que tu développes ta sensibilité visuelle, que tu aiguises ton regard.

**Jean Piché :** Michel Chion a proposé la notion de synchrèse pour décrire le phénomène de fusion perceptuelle qui se produit lorsqu'un son est entendu en même temps qu'un élément visuel<sup>5</sup>. Pour moi, c'est la base des relations audiovisuelles. Il n'y a qu'un paramètre qui est commun à l'image en mouvement et à la musique, c'est le temps. En analysant la dimension temporelle du son et de l'image, on peut dégager certains principes phénoménologiques : l'observation du réel nous permet de voir les effets produits par chacune des combinaisons audiovisuelles. Dans la musique, on perçoit différentes intensités, des points de tension et des points de relâchement. Dans le mariage audiovisuel, ça se complique parce qu'il peut y avoir plusieurs mouvements qui cohabitent. Par exemple, je peux construire une scène visuelle avec des mouvements très rapides, des éclats de couleurs, des formes bigarrées et lui associer une musique douce, filée. Souvent, ça fonctionne aussi bien que si on avait fait le contraire. L'effet est complètement différent, mais les oppositions fonctionnent.

**Robert Marcel Lepage :** Le compositeur peut établir des rapports audiovisuels sur plusieurs registres. Au niveau des textures, tu peux composer une musique

5. Néologisme formé à partir des mots « synchronisme » et « synthèse », la synchrèse désigne « la soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela indépendamment de toute logique rationnelle ». Michel Chion (1990), *L'audiovision : son et image au cinéma*, Paris, Nathan, p. 55.

lisse, réverbérée sur des images poudreuses, granuleuses, tu établis alors un rapport de contraste. Sur le plan thématique, tu peux utiliser des sonorités urbaines sur des images bucoliques, des chants d'oiseaux sur des images urbaines. Sur le plan stylistique, tu peux faire une musique convenue, consonante sur des images expérimentales, saccadées, des éclats de couleurs. Je pense ici à un spectacle de danse inspiré des faux boiteux de la Cour des Miracles ; les gestes étaient « croches », désarticulés et rencontraient les *Variations Goldberg* de Bach. Sur le plan architectural, structurel, la musique peut marquer ou éviter les coupes, elle peut cadrer l'action en apparaissant au début et à la fin d'une séquence. Sur le plan de la densité, de la complexité, si tu mets beaucoup de strates musicales sur des images simples – un carré de sucre dans une assiette blanche avec du Xenakis –, c'est une provocation qui peut devenir intéressante. Ainsi, les propositions contrastées, les écarts, les différences entre la grammaire musicale et la grammaire visuelle ont une grande force évocatrice.

**Jean Piché :** C'est en étudiant ce genre d'exemples contrastés que l'on pourrait comprendre le fonctionnement du langage audiovisuel. Le défi est d'articuler les paramètres du son et de l'image pour construire un discours audiovisuel cohérent. Dans mon cas, cette pensée reste musicale : j'organise le temps pour créer une *gestalt* unifiée, une œuvre intégrée indépendante de la narration, une musique composée de relations abstraites. Malheureusement, il n'y a pas beaucoup de théories qui dégagent des principes d'organisation audiovisuelle dans l'abstraction. Ça reste très intuitif.



**Nicole Lizée:** *When I'm working with a short moment of film, it becomes a beast, a distinct entity that I have to explore, to communicate first to myself, and then to the player, and to the audience. And the way to do that is to consider timber and rhythm, and pitch, and texture, gesture, movement, presence on the screen, on the stage, audio and visual splices, technical proficiency, etc. All of these things affect the mood, the energy, the emotion, the experience. It's hard to describe, but it's easier to feel: everything is interconnected and you have to absorb all the details, you have to literally pass day and night with the material. It is all consuming of my time, of my brain. Because there are so many facets. And these layers affect me when I'm composing. For example, I was extremely paranoid when I was working on my Lynch Etudes; something happens to me, so the music is changing too. I think the intensity of the material also affects the performers and the audience.*

**Christian Calon:** Dans mon nouveau projet, *Forêts*, je pose la question : « Qu'est-ce qui conditionne la perception que l'on a des choses et du monde? » L'idée, c'est de faire chanter la matière autant sonore que lumineuse à travers une exploration des qualités végétales de la forêt. Je cherche à voir qu'est-ce qui fait qu'un même objet va se présenter de différentes manières, que je vais avoir une impression ou une émotion différente d'un jour à l'autre. Je me suis rendu compte que l'action du son et de la lumière est d'ordre subjectif : ils ont le pouvoir de modifier la perception de celui qui regarde, de celui qui écoute. Si je me place au niveau du sol et que je m'attarde aux matières végétales, je constate que les différentes qualités de la lumière (le matin, le soir, le passage des nuages, le soleil, les ombres) changent

complètement l'impression que j'ai de la forêt. La lumière agit sur la réalité. Ceci ne s'applique pas seulement au phénomène naturel exempt des actions et de la volonté humaine ; on peut très bien imaginer un éclairage artificiel dans un studio dans lequel la couleur et l'intensité de la lumière rendraient un visage rayonnant, mystérieux, sombre ou grave.

**Marie-Pierre Brasset:** L'image est temporelle, c'est ça son liant avec la musique. Si je veux accompagner une action dramatique, je décompose le mouvement et je m'attarde à chaque seconde. Dans *La Piñata*, lorsque le personnage de Billie sort de la voiture, je m'assure que l'image soit bien représentée musicalement. La musique accompagne le personnage qui se lève, qui claque la portière, qui marche assez brusquement. Lorsqu'il y a un regard, j'étire le temps, je le vois clairement dans ma tête. Et pourtant, les musiciens et les chanteurs ne le voient pas toujours. Ils le comprennent différemment, et je leur laisse cet espace d'interprétation. Autrement dit, les images mentales m'aident à structurer la musique, mais ce n'est pas restrictif, je ne veux pas produire un effet de *mickeymousing*<sup>6</sup>.

**Michel Fano:** On peut aussi générer un dynamisme de l'image à partir du dynamisme de la forme musicale. J'ai réalisé une série d'émissions sur la musique contemporaine. Je me demandais comment représenter la musique en train d'être exécutée. Pour la captation de la pièce *Kreuzspiel* (Stockhausen, 1951), j'ai développé un dispositif de captation en spirale, il y avait une

6. Le *mickeymousing* est une technique de composition qui consiste à synchroniser la musique avec les mouvements à l'écran, à souligner l'action à l'aide d'effets musicaux.

grue qui tournait autour de l'ensemble instrumental, pour arriver à un sommet, ce fameux point où tout s'inverse dans cette pièce sérielle. La spirale reprenait son mouvement en descendant, on voyait et on entendait les mêmes choses au rétrograde. Ça me paraissait intéressant dans la mesure où j'exprimais par l'image la structure de la musique. La façon de filmer la musique contemporaine pourrait nous éclairer sur ces formes souvent complexes, pas du tout évidentes.

**Marie-Pierre Brassat :** J'établis souvent une tonalité qui va orienter un moment, un mouvement musical tout entier, c'est un travail sur la morphologie. Par exemple, une musique lumineuse est une musique qui utilise des consonances harmoniques dans le registre aigu (beaucoup de quartes, de quintes, peu de frottements harmoniques), des timbres purs (les sons idiomatiques d'une flûte ou d'une clarinette). Une musique noire, elle, est grave, bruitée, c'est plus pesant, plus prégnant, ça produit des chocs, des frottements dans tout le spectre harmonique.

**Nicole Lizée :** *The degrading of the images produced something very unique and it influences my composition. I watch the movies of Lynch, Hitchcock or Kubrick on analog tape, and the tape degrades. Every time you watch it, it starts to splice, and the colors get saturated. I watch these movies so many times and the image is changing, it's started to get darker, and the stutter splices with the tape. I thought that was amazing and I wanted to bring some glitches. The deconstruction of media is a big part of my aesthetic. Sometimes I ask the performers to reproduce those recording degrading effects (pitch shift, acceleration, deceleration, glitches). It influences their performance, it's a big challenge (I have to edit amazing click tracks with a*

*lot of irregular tempos). The audience used to ask me if I create these effects after the performance: no, the musicians produced them, they are performing the degrading process of the images.*

### **L'image mentale, la partition sonore, la notation : du cerveau à l'oreille en passant par l'œil**

**René Lussier :** J'ai besoin d'une histoire interne pour stimuler mon geste, pour m'élever un peu. Pour cela, je me sers souvent d'une image, d'un bout de film, d'un bout d'enregistrement, que j'ai réalisé moi-même, ou pas. C'est un processus de type *bottom up* : je pars de la matière pour aboutir à une idée. Ça prend du temps, parce que je peaufine énormément, je fais beaucoup d'essais et d'erreurs. Je suis plus proche de l'artisan que du concepteur. Le concept arrive pendant que je travaille les images et les sons. En même temps, ces images restent en mouvement, elles évoluent durant le projet. C'est rare d'avoir la bonne image avant de composer. Je vais faire un geste, et les images vont se préciser. C'est dans l'action que je vais trouver mon film intérieur. Par exemple, j'ai composé un boogie avec l'image de Michel Chartrand ; pour moi, c'est assez drôle, ça me ressemble, pour d'autres, c'est très militant. En fait, je me conte des histoires et je fais mon possible pour y croire. Dans le *Trésor de la langue* (1989-2007), je me suis dit que si j'explorais et je connaissais mieux l'histoire du Québec, je comprendrais mieux notre situation actuelle. Cette image, cette histoire, n'est pas seulement pour le compositeur, elle s'adresse aussi aux auditeurs. Je me souviens qu'en rentrant sur scène, le tromboniste George Lewis nous avait dit que le concert était un hommage au sculpteur Alexander

Calder. Tout le long de l'improvisation, j'ai imaginé les mobiles de Calder, ça fonctionnait très bien avec la musique. L'auditeur est créatif, c'est lui qui fait la synthèse, qui se fait des images, parce que les musiciens sur scène n'ont pas le temps de penser, ils doivent jouer. Ce qui est super, c'est que les errances des auditeurs sont toutes différentes, elles dépendent des images de chacun, de leur grille d'écoute.

**Robert Marcel Lepage :** J'avais lu un entrefilet sur le record Guinness du plus grand nombre de clarinettes. Wow, c'est toute une image mentale : 3000 clarinettes de tous les horizons se réunissent pour jouer dans un parc de Prague. Je me suis dit qu'ils avaient sûrement joué un blues populaire. Mais comment ça peut sonner 3000 clarinettes ? Cette image mentale m'a inspiré une idée que j'ai réalisée : j'ai enregistré 80 prises avec ma clarinette (c'est suffisant pour créer l'effet). J'accordais ma clarinette, je l'étirais, je changeais de technique et de hanches pour avoir des sonorités différentes. Ça sonne comme un gros accordéon.

J'ai composé la musique pour un documentaire animalier sur le thon de l'Île-du-Prince-Édouard (*Bluefin*, John Hopkins, 2016). Je me demandais comment accompagner les séquences sous-marines où l'on voit au ralenti cette bête immense et hyper rapide. J'ai alors pensé à mon voyage à Cuba : le 1<sup>er</sup> mai, c'était la fête et ils ont fait voler des avions qui franchissaient le mur du son. Cette image mentale déclenche un processus. C'est une expérience qui peut m'inspirer, la bête est hyper rapide, tu ne l'as pas encore entendue qu'elle est déjà passée. Je voulais utiliser des sonorités graves et créer une musique à la fois très rapide et très lente, c'est une contradiction à explorer. Il faut se demander

quelle expérience le réalisateur veut nous faire vivre. La musique va donner une couleur émotive à cette expérience. C'est son rôle. Dans ce cas, nous voulions donner l'impression qu'on peut se baigner avec les thons. J'ai donc composé une musique non mesurée, une musique de texture, avec une réverbération extravagante, des sonorités très graves pour appuyer la densité, le poids des bêtes, des accords ouverts (les octaves, les quintes dans le grave avec des extensions diatoniques plutôt que chromatiques) pour créer un sentiment de familiarité plutôt que d'étrangeté.

**Marie-Pierre Brassset :** Je vois la musique dans ma tête. J'imagine différentes formes juxtaposées et ça m'aide à structurer mes pièces de musique instrumentale. Dans l'opéra, la structure est plus facile parce que j'ai un livret, des paroles, un déroulement dramatique. Mais je trouve qu'il est important *et* difficile d'écrire la « bonne » chose au « bon » moment dans une pièce instrumentale. Pour la pièce *Cou-Coupé* (2014), je voulais faire une musique formellement maîtrisée basée sur le principe d'interruption, d'arrêt. J'ai donc fait un schéma avant même de commencer à écrire la partition. Je transcris ensuite ce schéma musicalement. J'écoute l'image, je suis particulièrement attentive aux transitions entre les formes, à ce qui vient avant et après. Ce schéma m'aide à organiser le temps (abscisse) et l'énergie (ordonnée). Si je vois un bloc, ma musique sera dense, elle n'évoluera pas beaucoup au niveau mélodique ou harmonique. Une ligne représente clairement une progression mélodique. Des petits points représentent un nuage, une constellation (notes éparses, atmosphère). En même temps, ces schémas restent une reproduction assez simplifiée : dans ma tête, les formes sont en trois

dimensions... et elles bougent! C'est pourquoi je laisse parfois ces images dans ma tête, elles sont plus riches.

**Michel Fano :** La partition sonore est une représentation graphique d'une pensée globale. Sur la feuille de mixage, on retrouve tous les sons du film et leur dynamique (l'intensité est représentée ici par l'épaisseur des sons sur la feuille). En feuilletant cette partition, je peux contrôler les densités sonores, ce qui me préoccupe beaucoup: je tente toujours d'alterner, de doser les moments ayant une densité sonore importante et ceux plus ténus, allant jusqu'au silence. La partition sonore permet de voir les structures, de cerner les répétitions, les variations du tissu sonore qui évolue au cinéma sur plus d'une heure trente minutes. La partition sonore exprime bien le rapport de l'œil à l'oreille, qui est à mon avis très important dans le travail de réalisation. La partition sonore est visuelle au même titre que la partition musicale.

**Nicole Lizée :** *I probably spent half my life transcribing things. That's a big part of my musical work. Each Etude was a crazy thing to transcribe. It's really glitch and I don't quantize it, I take it the way it is. Because it would lose its magic: it happens this way, I'm not gonna make it fit nicely, that's not interesting. I am notating all the details of the image and soundtrack, so that it can be recontextualized and brought into the concert hall. I want all the live instruments to be able to interact with the movie. So they have to be synchronised with it and the performer has to learn that very unique time signature. The players not only have to read this complex score, they also have to absorb it and be really there, because it's the only way it's going to work. The images are so strong on screen, we need a very strong presence on stage. You have to dive*

*in, listen to the stutter every day, everywhere, every time, and become friend with this player of your band. The performer will have to coexist, to interact with Norman Bates. And the score is, with the click track, the soundtrack and the image, one of the tools to achieve this encounter.*

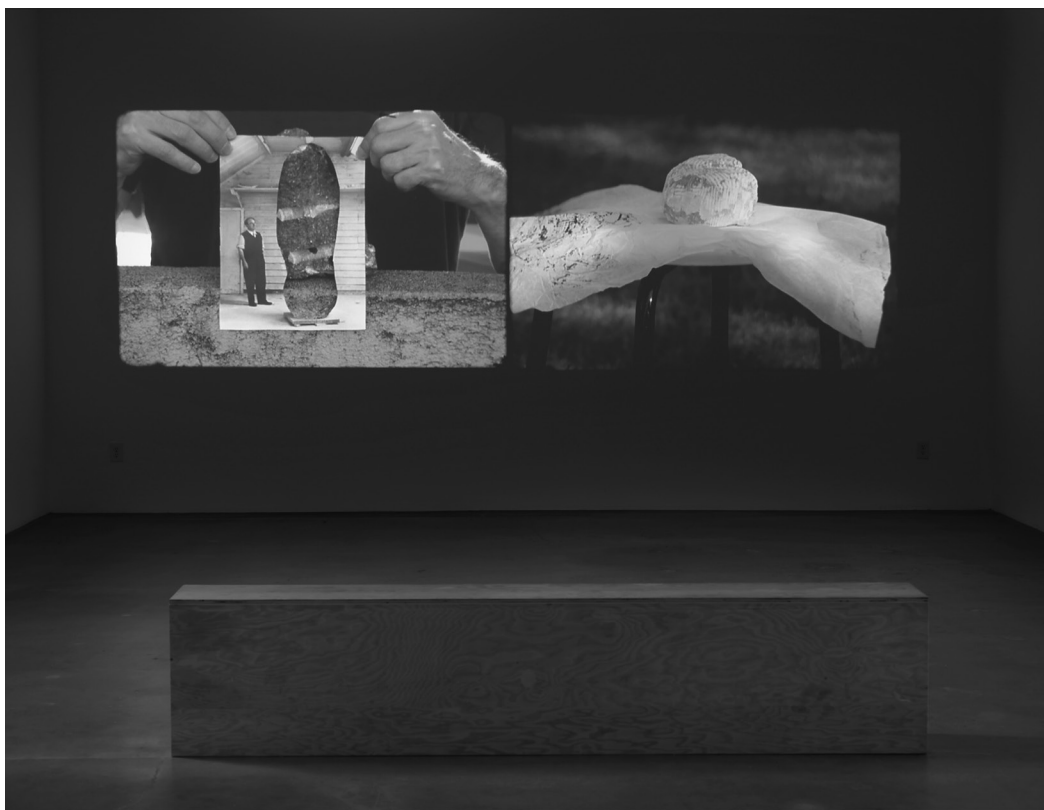
### **Conclusion : la composition d'images multiples et mouvantes**

En écoutant ces compositeurs décrire leur processus de création, nous pouvons constater qu'il existe plusieurs définitions de l'image. Dans la sphère musicale, l'image et l'imaginaire sont des entités malléables et changeantes qui influencent de manière singulière la démarche de chaque compositeur. L'image peut être *une énergie, une oscillation lumineuse* qui transforme, à l'instar du son, notre perception de la réalité (Calon). L'image peut être *un matériau concret* dont les composantes formelles orientent les gestes du compositeur (Piché, Lepage, Fano). L'image peut être *le substrat* d'une idée, d'un concept, d'un thème qui structurera l'évolution du tissu musical (Lepage). L'image peut être la *résultante de l'écoute musicale*, le témoin de l'expérience de l'auditeur ou du compositeur (Lussier, Brassat). L'image peut être un *artefact historique*, un matériau que l'on recompose, que l'on recontextualise (Lizée, Lussier). L'image peut être *une partition* que l'on doit interpréter, lire et relier avec le monde sonore (Fano, Lepage, Lizée). L'image peut être *un vecteur narratif*, avec ces enchaînements de causes et d'effets (Lussier, Brassat). L'image peut être *une strate, une composante* d'un complexe audiovisuel multimédiatique (Lepage, Brassat). Certaines de ces manifestations imaginaires cohabitent dans un même projet et sont appelées à évoluer au cours du processus de composition. Tous les

compositeurs ont souligné ce caractère mouvant et non systématique de l'image. En définitive, il semble bien qu'ils puissent tous reprendre à leur compte ces mots de Robert Marcel Lepage :

Les sources d'inspiration du compositeur sont multiples et complexes : parfois, c'est une image, parfois, c'est une idée générée par une image, un élément de langage, un son, une technique de jeu que l'on veut explorer... Le rapport visuel-auditif change constamment et c'est ce qui rend la démarche si fascinante : une sonorité

grave, un accord de *ré* majeur, de *la* mineur, un quatuor à cordes peuvent produire différents effets selon le contexte. Cette fragilité, cette polyvalence, cette polysémie des matériaux renouvellent toujours le processus de composition. Le rapport est ouvert et le compositeur se doit d'être sensible à chaque nouvelle image. Chaque contexte étant unique, nous ne pouvons appliquer de règles, nous sommes condamnés à reprendre le processus à chaque nouveau projet... il faut écouter les images si nous voulons qu'elles fassent bifurquer notre perception et notre manière de composer la musique.



Steve Roden, *Striations (Stones and Clouds)*, 2011. Encre et films 16 mm transférés sur vidéo, couleur, muet, 6 min. Avec l'aimable autorisation de Susanne Vielmetter Los Angeles Projects. Photo : Robert Wedemeyer.