

## Ciné-Bulles

### Métier : musicien

Patrice Poulin

---

Volume 5, numéro 4, mai-juillet 1986

URI : [id.erudit.org/iderudit/34473ac](http://id.erudit.org/iderudit/34473ac)

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

ISSN 0820-8921 (imprimé)  
1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Poulin, P. (1986). Métier : musicien. *Ciné-Bulles*, 5(4), 44-47.

---

Tous droits réservés © Association des cinémas parallèles du Québec, 1986

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/>]

---

**é**rudit

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. [www.erudit.org](http://www.erudit.org)

Patrice Poulin

« René Lussier, c'est le contraire de la musique d'ameusement. La musique qu'il compose, seul ou avec d'autres, est le résultat de la fusion de différents éléments sonores. De ce mélange, il se dégage la magie des sons. René Lussier parle un autre langage avec la musique et il se donne des libertés, beaucoup de libertés avec les risques que cela comporte. Ce n'est pas une musique charmante dans le sens mélodramatique. »  
(Fernand Bélanger et Dagmar Gueissaz-Teufel)

## « Il faut demeurer aux aguets, un son est si vite arrivé... »

■ Maître incontesté de la musique de film, John Williams est aussi le Superman des caravanes

de cuivres. Tant et si bien que la London Symphony Orchestra, saturée de sessions de **La guerre des étoiles**, doit envisager sérieusement un recyclage voire une transformation en quatuor à cordes ou en synthétiseur numérique.

Pour tirer une larme et justifier le prix, à la hausse, des billets de cinéma, on a recours aux accords tragiques de cent archets ou encore on pige à droite et à gauche, aussi bien dans la musique classique que dans le répertoire jazz ou la chanson populaire. On adapte, on retouche et, trop souvent, on plaque la musique sur l'image. Sinon, on fait chanter Madonna ou Céline Dion, peu importe.

Trop peu de cinéastes utilisent la musique avec justesse et à-propos. On se contente généralement, dans la grande tradition hollywoodienne, d'accompagner ou de *beurrer* les images, de leur céder le premier plan. Alors que le cinéma est une combinaison de son et d'images, la musique, corps sonore du film, reste souvent négligée.

Dans ce contexte, le travail du compositeur québécois René Lussier, autodidacte, tranche sur celui de ses confrères. Ces dernières années, il a travaillé avec plusieurs réalisateurs, Jacques Leduc, Pierre Hébert, Fernand Bélanger, Dagmar Gueissaz et Tahani Rached, cherchant à donner la place qui lui revient à la musique, bousculant au besoin l'ordre conventionnel des choses. Ce travail de recherche, il ne l'a pas fait en solitaire mais bien entouré de ses complices, Jean Derome, Robert Lepage et André Duchesne. Les performances **cinéma/musique** montées avec Pierre Hébert constituent certainement le volet le plus audacieux de la démarche rigoureuse et très personnelle de René Lussier. Rien à voir avec Superman...

« Qu'est-ce que la musique au cinéma ? Plusieurs choses, plusieurs voies, plusieurs chemins. Elle ponctue, découpe, soutient, contredit une image. Je conçois la musique au cinéma dans son frottement avec l'image. La musique peut confirmer ou contredire ce qui est montré avec l'amplitude extraordinaire qu'elle possède. Certains cinéastes — je dirais même la majorité d'entre eux — utilisent la musique de façon utilitaire. Pourtant, le cinéma c'est aussi le son. Hélas, peu de cinéastes ont vraiment cette préoccupation.

Le premier travail, le premier pas, quand on doit composer une musique de film est de voir les images seules, sans le son définitif. Après quelques visionnements, la structure musicale s'impose. Il faut dire l'énergie incroyable que dégage un film sans trame sonore. Récemment, je voyais un film de Pierre Hébert sans la bande son et ce film, longtemps projeté en accord avec la musique, m'apparaissait sous un angle nouveau. Un sens différent surgissait.

$\text{♩} = 88$  " ETIENNE ET SARA "

MAMAN  
R. LUSSIEN  
83

Donc un film a, dès le départ, un son qui lui est propre. Il appartient au compositeur de trouver cette identité. Ensuite, il faut élaborer la mise en scène de la musique, établir les thèmes principaux qui seront repris, de façon improvisée ou très précise, en tels lieux, à tel moment. La musique doit, bien sûr, respecter le déroulement du film. La structure musicale d'un film se fait par bloc pour servir le récit avec le plus de cohérence possible. Quand je travaille sur une image, je m'associe au propos de cette image. Et mon rôle est d'ajouter, en musique, ce qui manque. La musique est une matière parfois tellement abstraite qu'il faut la doser avec une très grande précision. Elle peut tuer un film...

Mon approche de la musique de film est éditoriale, c'est-à-dire que je choisis de donner un sens à l'image quand il n'est pas évident. La complémentarité est grande puisque l'image prend son sens grâce à la musique et vice-versa.

Il arrive souvent que le travail de composition passe par l'écoute de la bande du son direct. Ainsi, dans **Beyrouth, à défaut d'être mort** de Tahani Rached, la longue plainte chantée de la femme a servi de support à la musique. J'ai transcrit ce thème, l'ai arrangé, lui ai ajouté une couleur supplémentaire avec l'apport de plusieurs instruments. J'ai recréé, à mon tour, cette longue

plainte de manière à obtenir une intégration maximale au son direct. Même chose pour **Le dernier glacier** de Jacques Leduc et Roger Frappier où l'on avait élaboré trois niveaux de musique : la musique fiction, la musique ethnique et la musique archives. Il fallait créer une dynamique où s'entrecroiseraient, se recouperaient et se répondraient les trois paliers musicaux.

Chez Jacques Leduc, il y a un côté *homme de la terre*. S'il est très précis dans ses indications, il laisse place, tout de même, à une très grande liberté de création. La musique, pour lui, se caractérise par des petits moments musicaux de sept, huit ou dix secondes. Il y a un instant fragile dans un plan : il faut placer la musique à cet endroit. Je respecte énormément ce réalisateur qui laisse une grande liberté à notre création, et ce, depuis **Albédo**.

L'écoute du son direct comme matrice de départ m'a également servi pour **Passiflora** et **Étienne et Sara**. Pour ce dernier film, j'ai écouté un montage repiqué d'une dizaine d'heures d'enregistrement de l'enfant. Tout y passait, des cris aux beuglements dans le cafouillis le plus complet. Puis, soudain, Étienne s'est mis à chanter une mélodie avec des variations suggérant une harmonie fort intéressante. Il a repris ce thème deux fois. Le thème central du film était trouvé ! Et, comme dans le film de Tahani Rached, j'ai repris ce thème avec différents arrangements.

La musique de **Passiflora** est en relation très étroite avec le bruit direct. La trame sonore a été élaborée en même temps que le montage sonore. Tout le monde a travaillé de front avec une liberté complète. **Passiflora** est un amalgame de diverses tendances musicales. Tout y passe, de la parodie de Jean Roger à la musique rock, l'opéra, le jazz et la musique improvisée. Une musique



René Lussier (Photo : Patrice Poulin)

de variétés, quoi ! On a parfois recréé l'atmosphère du son direct en voulant établir volontairement une confusion entre le son fiction et le son documentaire (donc entre le cinéma fiction et le cinéma documentaire). Pour cela, le travail avec Claude Beaugrand, monteur sonore de **Passiflora**, fut essentiel.

La musique que je fais (que je partage avec Derome, Lepage et Duchesne) emprunte à différents courants musicaux. Je suis influencé par plusieurs tendances : jazz conceptuel, rock, musique ethnique, bruits, etc. J'essaie de ne pas m'imposer de structures trop rigides. Ma musique n'a pas de règle précise mais est réglée précisément. Il importe de toujours demeurer aux aguets, un son est si vite arrivé...

Les performances **cinéma/musique** que nous avons données avec Pierre Hébert sont des moments d'une rare qualité. Jouer en simultanéité, sur scène, avec la projection de

*« Il ne s'agissait pas de leur demander de faire la musique de mon film mais d'entreprendre un objet commun dont les deux versants, musical et visuel, seraient de valeur égale. Il ne s'agissait pas non plus de prétendre à la fusion totale, mais plutôt à la mise en présence — avec un maximum d'autonomie — d'un regard d'images et de mouvements d'une part, et d'un regard de sons et de musique sur le même objet, le métro, les gens qui s'y croisent en feignant de ne pas se regarder, les machines dévorantes qui y règnent... d'autre part. »*

*(Pierre Hébert, à propos de **Chants et danses du monde inanimé — le Métro**)*

films fait immédiatement référence à ce qui se faisait à l'époque du cinéma muet, alors qu'un pianiste (ou un orchestre) accompagnait le film. D'une certaine façon, nous perpétons cette tradition mais sans commenter bêtement l'action par de jolies mélodies. Nous optons plutôt pour une musique où les chants et danses sont présents à travers un rock incisif en relation avec le cycle décalé des images. Ainsi texturée, la musique est plus cruelle. Elle désire prendre sa place. Notre improvisation musicale est bâtie sur les images de Pierre Hébert. Sauf pour **Le métro** que, fait assez unique, Pierre Hébert a construit à partir d'une matière musicale déjà composée.

Sur scène, il faut trouver le niveau de tension le plus juste entre le film et la musique. Nous avons un plaisir fou, le terrain est vaste, les possibilités grandes, car Pierre Hébert n'a pas froid aux yeux. Il aime la matière crue, incisive et n'a pas peur de la musique, de l'improvisation. Il fait confiance aux musiciens et partage la création avec eux. Et il est présent dans les studios parce qu'il accorde autant d'importance à la musique qu'à l'image. La musique des films de Pierre Hébert est provocante, celle des films de Jacques Leduc, introspective, fragile, ironique.

Le plaisir de jouer sur scène comporte évidemment des risques. Quand nous avons débuté, nous devons suivre de trop près l'action sur l'écran pour vraiment donner le maximum. Avec le type de musique que nous avons choisi, il devenait évident que le cadre était contraignant, limitatif. L'écran est très fort, violent et pour répondre à cette force il faut que la musique ait les mêmes qualités et que, chaque soir, les musiciens fonctionnent sur les mêmes concentrations particulières. Le film est monté, statique, fermé. Dans le temps, il est régi. Alors que l'improvisation

musicale fonctionne à l'inverse. Chaque soir, le film commande le travail du musicien : débute là, sois doux, puis fort ou rapide. Et puis, tout d'un coup, il faut s'arrêter : le film est terminé. Certains soirs on désire continuer mais la durée des films impose un cadre rigide.

Pour le musicien de scène que je suis avant tout, il devenait difficile de passer par l'écran pour toucher le spectateur. Les dernières représentations du spectacle **Symphonie interminable**, au Complexe Guy-Favreau, ont permis de faire sauter cet obstacle. Il y avait, entre les trois musiciens et Pierre Hébert, la complicité d'un éclatement commun. Si l'un de nous désirait continuer sur un thème ou encore s'arrêter, il le faisait. Au besoin, un autre musicien prenait la place. Beaucoup de liberté heureuse...

Cette frustration du film monté, rigide, inaltérable existe aussi pour Pierre Hébert. Le travail du montage terminé, ce sont les musiciens qui ont la plus grande marge de manoeuvre. Le réalisateur doit passer la main. Mais il y aurait finalement un jeu possible : graver la pellicule en temps réel, parallèlement à la création musicale improvisée. Pourquoi pas ? Il faut demander à Pierre Hébert... Cela ne manquerait sûrement pas d'humour ! » ■

