

Ciné-Bulles

Le cinéma d'auteur avant tout

Entretien avec Milan Kymlicka

Jeanne Deslandes

Volume 14, numéro 2, été 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33802ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deslandes, J. (1995). Entretien avec Milan Kymlicka. *Ciné-Bulles*, 14, (2), 34-37.



Milan Kymlicka (Photo: Véro Boncompagni)

«La musique est un véhicule d'émotions, elle fait chavirer l'image...»

Milan Kymlicka

par Jeanne Deslandes

Milan Kymlicka est originaire de l'ex-Tchécoslovaquie et il s'est installé à Toronto en 1968. À son arrivée, il possédait une solide formation musicale: il a étudié la composition au Conservatoire de musique de Prague puis à l'Académie des Arts.

Sa première contribution pour le cinéma canadien fut d'écrire la musique de **Wedding in White** de William Fruet en 1972. À cette époque, il fait un peu de tout: de la publicité, des arrangements, de la musique pour le théâtre et la télévision. Sa carrière est stupéfiante: il a travaillé dans tant de domaines différents qu'il est parvenu à exploiter toutes les facettes de la composition musicale. Il a fait des arrangements pour Michel Pagliaro, Peter Pringle, Julian Lennon, Pattie Labelle, Anne Murray, Suzan Stevens, etc. Il a travaillé avec la compagnie de théâtre Neptune de Halifax, le Canadian Mime Theatre et il a composé des comédies musicales pour le Young People's Theatre et le théâtre ABC de Prague. Il a aussi écrit une multitude de thèmes publicitaires, tant pour la télé que pour la radio. De plus, il a collaboré à plusieurs séries télévisées, principalement pour CBC, TV Ontario et Cinar. Il est notamment l'auteur de la musique de 10 épisodes de *Alfred Hitchcock présente*, ainsi que du thème musical de la série *Crocs blancs*.

Ces dernières années, il s'est tourné vers le cinéma québécois, établissant une solide complicité avec Roger Cantin (*Simon les nuages*, *l'Assassin jouait du trombone*, *Matusalem*). Tout dernièrement, il a écrit la musique de *Esperanza* de René Manzor, un téléfilm produit par Justine Héroux dans la série *Légendes du Grand Nord*. Et finalement Kymlicka

vient de terminer la musique de **Glaze Bay Minor** de Mort Ranson qui sortira bientôt sur nos écrans.

Milan Kymlicka m'a reçu dans son petit studio ensoleillé de l'avenue Lincoln. Je souhaitais le voir entouré de son équipement. C'est donc avec un sourire en coin qu'il m'accueille et me montre son superbe piano Petros, son magnétoscope et son moniteur télé qui tiennent lieu d'instruments de travail. Il s'amuse bien de ma déconvenue: pas de synclavier, pas de synthétiseur, pas de console. Un grand piano à queue blanc occupe une place de choix dans son petit atelier et à plusieurs reprises au fil de l'entretien, il ira s'y asseoir afin de m'interpréter le thème musical auquel il fait allusion.

Ciné-Bulles: *Vous travaillez principalement au piano, puis vous enregistrez avec l'orchestre. Vous n'utilisez jamais les synthétiseurs?*

Milan Kymlicka: Les synthétiseurs ont aussi leurs limites. Je ne crache pas sur cet instrument, je m'en sers parfois pour un effet que j'intègre à ma musique, mais je préfère collaborer avec des musiciens.

Ciné-Bulles: *Avec des orchestres de quelle ampleur travaillez-vous?*

Milan Kymlicka: C'est selon le projet et les besoins du réalisateur. Pour **Matusalem** de Roger Cantin, je disposais de 70 musiciens. Par contre, d'autres films sont plus intimistes et ne nécessitent pas ce grand déploiement: une quinzaine de musiciens me suffisent.

Ciné-Bulles: *Vous composez, vous faites les arrangements, les orchestrations; est-ce que vous dirigez également l'orchestre?*

Milan Kymlicka: J'aime bien diriger l'orchestre pour obtenir la sonorité que j'imaginai quand j'ai écrit les partitions. Cependant, quand j'enregistre en Europe, il est difficile de le faire. Les Européens ont une conception différente du rôle du compositeur et celui du chef d'orchestre. Ils vous abordent selon leurs conceptions du métier. Ce sera toujours un chef d'orchestre professionnel qui dirigera mes compositions.

La communication n'est pas toujours facile. Avec les années, j'arrive à trouver des gens avec qui je travaille à merveille. Ils vont devoir faire un pas vers moi et descendre de leur piédestal pour se mettre au même niveau que le compositeur. Il faut parfois débattre longuement pour obtenir le phrasé que l'on a

écrit. Par exemple, on estompe la dernière note d'une mesure pour mettre l'accent sur le premier temps de la mesure suivante sur la portée. Mais qui dit que cela doit nécessairement être comme cela? Si cette convention ne correspond pas exactement à ce que l'on veut, il faut discuter avec le chef d'orchestre. Il faut évoquer Tchaïkovski qui y va d'un phrasé continu et régulier, qui accorde autant d'importance à chacune des notes. Il faut trouver des exemples évocateurs pour bien faire comprendre ce que l'on veut.

Ciné-Bulles: *Vous avez écrit la musique de Babar pour le cinéma et la télévision.*

Milan Kymlicka: **Babar** fut un grand succès en France, en Suisse et en Allemagne. En Europe, partout où je vais, on me présente comme celui qui a écrit la musique de **Babar**. On ne me présente jamais de cette manière ici.

Ciné-Bulles: *L'Assassin jouait du trombone est une forme de pastiche: il est conçu de manière à susciter l'humour plutôt que de vous faire croire au suspense. Quel fut l'impact de la musique?*

Milan Kymlicka: Vous pouvez obtenir de l'humour ou un effet dramatique avec la même image. La ligne est vraiment étroite et se maintenir entre les deux exige une manœuvre délicate. La musique est un véhicule d'émotions. Elle fait chavirer l'image d'un côté ou de l'autre, dans le rire ou le suspense.

Ciné-Bulles: *Quelles sont les différences sur le plan du travail entre un réalisateur tel que Roger Cantin en comparaison avec George Mihalka?*

Milan Kymlicka: Elle est énorme! Il y a un monde de différences. Les indications de George Mihalka sont beaucoup plus floues que celles de Roger Cantin. Ce dernier est très organisé, sait ce qu'il veut et parvient à le communiquer parfaitement. Mihalka éprouve des difficultés à bien exprimer ses demandes. Je crois qu'il maîtrise moins la musique que l'image et il me fait confiance. Après coup, il pourra me dire si ce que j'ai écrit convient ou pas.

Ciné-Bulles: *Comment s'est déroulé le travail sur la Florida?*

Milan Kymlicka: **La Florida** est un cas particulier. Cette production ne rend pas compte du travail avec Mihalka. Je crois qu'il y avait des choix à faire et que personne n'a eu la vigilance et la diligence pour faire les bons, et ce, pour toutes sortes de raisons:

Filmographie de Milan Kymlicka:

- 1972: **Wedding in White** de William Fruet
- 1989: **Babar** d'Alan Bulce
- 1990: **la Mémoire assassinée** de Jean-Claude Lord
- 1990: **Amityville Curse** de Tom Berry
- 1990: **Falling Over Backwards** de Mort Ranson
- 1990: **Simon les nuages** de Roger Cantin
- 1991: **L'Assassin jouait du trombone** de Roger Cantin
- 1991: **Psychic** de George Mihalka
- 1992: **Dead Bolt** de Douglas Jackson
- 1993: **Matusalem** de Roger Cantin
- 1993: **Change of Heart** de Don Shebib
- 1993: **The Neighbor** de Rodney Gibbons
- 1993: **la Florida** de George Mihalka
- 1994: **V'là l'cinéma** de Jacques Rufio
- 1994: **la Vie d'un héros** de Micheline Lanctôt
- 1995: **Glaze Bay Minor** de Mort Ranson
- 1995: **Esperanza** de René Manzor

faute de temps, faute de ne s'entendre sur ce qui doit être fait, etc. Pour ma part, j'ai la vive conviction que le meilleur accompagnement musical pour ce film eût été une combinaison de mélodies et de chansons connues. Cette solution a été rejetée, faute de budget. De plus, le temps pressait et les démarches pour acheter les droits de ces chansons sont assez longues.

Finalement, je ne voyais pas ce que je pouvais apporter à ce film. J'en ai parlé à George et j'ai refusé le contrat. Il y avait trop d'intervenants. Ils ont essayé d'engager un autre musicien mais lui aussi a refusé. Alors le temps avançait et la sortie approchait. Georges est revenu me voir et cette fois j'ai cédé. Je l'ai fait pour lui.

Ciné-Bulles: *Micheline Lanctôt est une réalisatrice qui attache beaucoup d'importance à la trame sonore de ses films. Pour la Vie d'un héros, était-elle très précise dans ses exigences?*

Milan Kymlicka: Micheline m'a expliqué exactement ce qu'elle voulait. Mais j'ai eu un mal fou à trouver une musique appropriée pour ce film. La trame narrative était tellement morcelée que je n'arrivais pas à trouver une musique qui convienne partout. Le temps avançait et je ne trouvais pas. La pression se faisait sentir et je ne trouvais pas. Trois jours avant la date prévue pour l'enregistrement en studio, je ne savais toujours pas comment faire pour créer une unité dans le film. J'ai commencé à m'énerver et je me dis qu'il doit bien y avoir une solution et qu'il faut vite la trouver. J'ai finalement délaissé les longues phrases musicales et j'ai opté pour de petites phrases très courtes qui adoptaient le rythme du montage. Et cette stratégie, plutôt que de morceler davantage le film, a abouti en une cohésion totale. Comme s'il s'agissait d'une mosaïque.

Ciné-Bulles: *Pour écrire de la musique de film, ne faut-il pas être capable de travailler sous pression?*

Milan Kymlicka: La grande difficulté de l'écriture musicale pour le cinéma n'est pas la contrainte de temps. En postproduction, il faut toujours faire vite, la date de sortie est prévue et il y a des délais à respecter. Mais ce qui est le plus difficile, c'est qu'il faut mettre de la musique sur un film qui n'est pas tout à fait achevé. Alors il faut avoir recours à son imagination.

Vous vous installez avec une partie de l'équipe pour visionner le premier montage image et on vous dit,

ici il y aura un fondu enchaîné, ici ce sera un fondu au noir, là du bruitage, un effet sonore, et ainsi de suite.

L'expérience-limite fut mon travail pour **Babar, le film**. Quand j'ai écrit la trame musicale, je n'avais pas le mouvement, que les dessins inanimés. Je devais imaginer le rythme du film pour créer cette musique.

Ciné-Bulles: *Combien de visionnements faites-vous avant de savoir où mettre de la musique?*

Milan Kymlicka: Au premier visionnement, on sait où mettre de la musique et où cela ne sera pas nécessaire. Quand on s'égaré en cours de route, il faut être capable de revenir au point de départ. C'est pourquoi il est très important pour moi de prendre beaucoup de notes au premier visionnement.

À la première impression, vous obtenez l'émotion et toutes les répétitions suivantes vous amènent à rationaliser. Vous vous détachez assez rapidement de la sensation originale pour aboutir à une meilleure compréhension de la structure du film. Au premier visionnement, vous vous laissez porter par les impressions et les sensations: elles sont authentiques.

Ciné-Bulles: *À quelle étape de la production êtes-vous sollicité?*

Milan Kymlicka: Parfois on me remet le scénario mais je préfère voir la copie de travail avant de prendre une décision. J'aime voir le film le plus achevé possible. Plus il s'approche de la version finale, plus c'est facile de prendre une décision. Le scénario ne donne pas toujours une idée juste de ce que sera le film une fois tourné, à moins de bien connaître l'imaginaire du réalisateur.

Je suis en train de lire le scénario du prochain film de Roger Cantin, **la Vengeance de la femme en noir**. J'ai travaillé souvent avec Roger et nous avons développé une forme de complicité, de suivi. En fait, la plupart du temps, on me contacte quand le film est sur le point d'être monté.

Ciné-Bulles: *Ces dernières années, le cinéma a créé un nouveau poste: le superviseur musical. Vous est-il déjà arrivé de travailler avec un superviseur?*

Milan Kymlicka: Malheureusement, oui. Vous prenez un compositeur, un orchestrateur, un arrangeur, un chef d'orchestre, chacun à sa fonction — et ceci

«Évidemment, la trame sonore revêt une importance particulière dans une œuvre qui s'amuse à déjouer les conventions des films de genre. Heureusement pour Roger Cantin, le destin a mis sur sa route un allié exceptionnel en la personne du compositeur tchèque Milan Kymlicka. (...) La compagnie Allegro, qui a fait beaucoup de films pour les Américains, lui a donné son premier travail de compositeur: un film d'horreur de la série des Amityville. Il avait présenté un démo enregistré avec une trentaine de musiciens, alors que les autres candidats gravaient tout avec un petit synthétiseur...

«Roger Cantin l'a rencontré à cette époque. Il cherchait une musique pour la scène du dinosaure dans *Simon les nuages*. "J'avais Stravinsky en tête. Tout de suite au piano, il me joue un passage de *l'Oiseau de feu*. J'avais trouvé mon compositeur. Il a une culture musicale renversante. Pour *Matusalem*, j'ai trouvé le disque d'un vieux film américain, *Seahawk*. Fier de ma découverte, j'en parle à Milan. Il connaissait le compositeur. Je peux lui demander n'importe quel style ou genre et il peut s'en inspirer pour composer quelque chose de semblable. Comme les exigences des réalisateurs en matière de musique sont toujours un peu folles, un collaborateur comme Milan vaut de l'or."»
(Mario Cloutier, «À l'abordage!», *Ciné-Bulles*, Volume 13 numéro 1, hiver 1994, p. 44)

Entretien avec Milan Kymlicka

depuis des années — mais voilà que le cinéma invente le «superviseur musical». Alors vous avez ces compositeurs frustrés qui n'arrivent pas à écrire trois notes de musique, des incapables qui redorent leur blason en se donnant le titre de superviseur.

La fonction d'un superviseur musical est d'assurer la communication entre le compositeur et la production. Il s'agit d'un autre intervenant et sa fonction est tout simplement de traduire la terminologie musicale en termes financiers pour que les deux parties se comprennent. Le superviseur musical est un intermédiaire... et on connaît le bienfait des intermédiaires quand il est question de communication. C'est un désastre, un vrai fléau, parce que forcément le compositeur obtient une information de deuxième main. Quiconque travaille pour autrui veut s'assurer de bien comprendre les attentes de celui pour qui il travaille afin de savoir ce qu'il doit faire et bien le faire. Il faut en discuter et quand il s'ajoute un intermédiaire, cela ne fait que compliquer les choses.

J'ai vu des génériques avec le nom du superviseur musical devant celui du compositeur. Je crois avoir vu cela dans le générique du film **les Pierrafeu**. Cela donne une idée du mérite qu'on accorde à celui qui a fait le boulot. Il hérite de la dernière place. On lui soutire toute forme de respect.

On m'a contacté à mon tour pour jouer le rôle de superviseur musical. Et je leur ai laissé savoir qu'il n'en était pas question. Je leur ai dit: «Vous pouvez m'engager pour écrire la musique, mais pas pour aller juger du travail d'un autre alors que de toute manière ce n'est pas à moi qu'il doit plaire.» Il s'agit de son travail, qui suis-je pour en juger? Si je n'aime pas ce qu'il écrit, est-ce que cela veut dire que ce n'est pas bon? C'est son boulot et c'est à lui d'y voir.

Ciné-Bulles: *Au cinéma, qui est votre compositeur préféré?*

Milan Kymlicka: Jerry Goldsmith, pour son talent, sa fécondité. Il a une filmographie impressionnante (**Rio Lobo, Klute, Chinatown, Alien**, etc.). Je crois sincèrement que des talents comme celui de Goldsmith sont équivalents à un Mozart ou un Haydn.

D'abord, toute cette production. Cette quantité phénoménale de compositions démontre que le compositeur a développé de bonnes techniques qui lui permettent de discerner où placer quelle musique et de travailler rapidement.



La Vie d'un héros de Micheline Lanctôt

Ensuite, la musique de cinéma est des plus accessibles. Avec les ventes de trames musicales, la musique prend une autonomie: elle n'est plus asservie au film. La mise en marché de la musique de films donne l'occasion au grand public de découvrir de nouveaux aspects de la musique. Par exemple, cela paraîtra idiot, mais il reste que la musique de film d'horreur permet au grand public d'apprécier la dissonance de la musique contemporaine.

En Europe, cette perception est différente: on lève le nez sur le cinéma et sa musique. Parce qu'elle est utilitaire, elle devient secondaire. Mais regardons la réalité en face, qui sont les compositeurs de musique classique de nos jours? On voit décidément la musique de film comme un sous-produit, un dérivé et elle est considérée avec dédain. Le snobisme a cette prédisposition et cette facilité à dévaloriser notre travail. Mais certains oublient que Mozart, Schubert, Haendel faisaient leur devoir: ils devaient produire une messe quotidienne, un opéra ou une musique de chambre pour le salon de leur mécène. Les snobs vont vous vanter les mérites de l'art pour l'art, mais cette notion est une abstraction rendue possible par le filtre du temps. À l'origine, ces compositeurs avaient eux aussi des comptes à rendre. ■