

24 images

Robert Marcel Lepage : Compositeur-boulangier pour film-farine

Marie-Claude Loiselle

Court métrage Québec
Numéro 131, mars-avril 2007

URI : id.erudit.org/iderudit/12737ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN 0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Loiselle, M. (2007). Robert Marcel Lepage : Compositeur-boulangier pour film-farine. *24 images*, (131), 54–55.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2007

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. www.erudit.org

Robert Marcel Lepage Compositeur-boulangier pour film-farine



Ces dessins sont tirés du carnet personnel de Robert M. Lepage.

En tant que compositeur, comment abordez-vous la matière musicale et sonore d'un film ?

J'aime bien le terme que vous utilisez : matière musicale. En effet je trouve que la pâte d'un film est formée de trois farines : l'image, la parole et le son. La musique fait partie du couple-son : musique et ambiances. Tout le monde le sait maintenant, c'est meilleur avec du son !

Cette matière musicale va du simple bruit ou d'un seul motif, à un style complet de plusieurs musiques (jazz, classique, électronique, etc.), déclinées pour épouser toutes les nuances requises par le film.

Dans les matières musicales, celles que je



préfère sont : la texture qui bouillonne, la rythmique qui danse, le motif qui réfléchit, la pédale qui ronfle et le vent qui déteint. J'ai déjà essayé les néons qui jasant, les clarinettes qui canardent et les guitares qui ruent ! Je ne cesse d'en collectionner, comme des papillons, au fil des productions.

Intervenez-vous à l'étape du scénario, du montage ou alors que le film est terminé, et comment entrez-vous dans l'univers du film ?

J'aime faire une première écoute, sur grand écran si possible, sans avoir eu trop de commentaires préalables, pour me faire une

impression générale et repérer les moments d'ancrage d'une éventuelle musique.

Ensuite ce sera la discussion avec l'équipe. Parfois il n'y a que le réalisateur, d'autres fois l'équipe image et son est là au complet. À cette étape, on discute surtout de cinéma, du jeu des acteurs, du rythme du montage, de textures des images, de cohérence du récit,



des moments forts et des moments faibles. Je m'alimente de tous les commentaires qui vont ressortir de cette rencontre.

Il y aura une autre rencontre où l'on discutera plus spécifiquement de la musique avec le réalisateur, de ce que j'ai perçu au visionnement et où il me fera part de ses intuitions. C'est une étape où je dois traduire dans mes propres termes les références ou les pistes que le réalisateur va me proposer. On peut aussi bien me donner carte blanche que me fournir une musique guide.

À l'étape où j'interviens, le film est déjà presque fini, il a sa courbe générale, c'est-à-dire sa façon plus ou moins continue de raconter son histoire, linéaire ou morcelée, et une partie de sa sonorité, les atmosphères sonores et le timbre des dialogues.

Je m'intéresse à ce moment-là plus particulièrement à la couleur musicale des ambiances, au timbre des voix et aux moments charnières où la musique pourrait jouer son rôle. Un grincement de porte, le bruit d'un

moteur, un cri, un appareil domestique de musique sont tous des éléments permettant d'accrocher la musique au film.

Il y a toujours un moment où l'on va discuter de style de musique, de références. Cela ira d'*Amélie Poulain* à Steve Reich en passant par Varèse, Dany Elfman ou Béla Bartók, les Franz Ferdinand ou un nouveau DJ. On peut également explorer des territoires inconnus, des musiques plus marginales. C'est un moment de partage très agréable.

On détourne aussi parfois des archétypes musicaux : un country avec de la musique zoulou, un gang de rue avec de l'opéra, la monarchie avec du free-jazz, les débuts de l'homme en électrotechno. La musique de film a sa tradition, avec son langage et ses clichés. Le fait d'en jouer ou non apporte un sens différent à la proposition cinématographique.

Le couple images et musique est très puissant. La même scène, selon la musique utilisée, sera interprétée très différemment. C'est ce jeu d'interprétation dans toutes ses nuances qui sert de base à l'articulation d'une musique de film.

Certains films arrivent vierges, et tout le travail de conception appartient à l'équipe formée par le réalisateur et le compositeur. Mais le plus souvent, les propositions musicales plus ou moins élaborées coïncident avec le premier montage et il faut essayer de comprendre et de traduire par une musique originale ce qui est attendu par ce pré-montage musique. Le danger évidemment, c'est quand la maquette musicale est si aboutie, avec des moyens très élaborés qu'il devient difficile de faire son travail sans décevoir, faute de temps, de moyens ou de liberté.

Mon travail consiste à fabriquer des musiques variées offrant plusieurs nuances, des variations de tempo, des orchestrations polyvalentes, qui permettent un choix dans les déclinaisons et ainsi, par essais et erreurs, de trouver le ton juste.

Que cherchez-vous à apporter au film par la musique ?

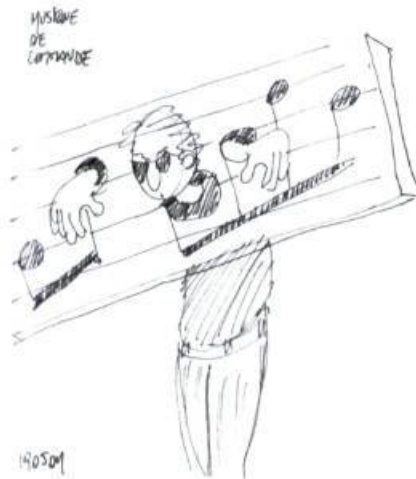
La musique par sa seule présence contribue à la structure du film. Quand on met de la musique partout dans un film, je trouve qu'on perd une belle occasion de créer une forme, un langage et un impact : un sens, quoi!

La première question qu'on se pose, le réalisateur et moi, c'est : A-t-on vraiment besoin de musique et à quoi va-t-elle répondre? Il y a des films qui fonctionnent très bien sans musique et qui sont alourdis par une musique qui ne peut faire autrement que répéter ce qui est déjà là. Toutefois, dans un film qui n'a pas besoin de musique comme béquille, celle-ci peut ajouter une dimension nouvelle en parallèle, on parle alors de la musique comme d'un personnage à part entière.

Croyez-vous avoir une approche qui vous est propre et que c'est pour cette raison qu'on fait appel à vous ?

Je m'appuie beaucoup sur l'univers sonore qui est déjà présent dans le film. J'aime que le film parle par lui-même : le rythme du montage, le jeu des acteurs, le climat des scènes. Ça libère la musique d'un rôle illustratif.

J'aime le rapport de collégialité entre ceux qui travaillent à un film, j'aime le partage des connaissances et j'aime analyser la grammaire particulière du rapport image et musique.



Travaillez-vous très différemment selon les cinéastes avec lesquels vous collaborez ?

Je travaille toujours de la même façon avec les cinéastes, mais comme je m'adapte le plus possible à leurs exigences, les résultats sont assez différents : certains aiment la musique-spectacle, je leur en donne, d'autres préfèrent le silence, j'en crée. Certains aiment

les masses sonores très riches et sombres, je les fabrique, d'autres aiment les notes qu'on entend une par une, je les leur fait connaître, chacune par leur petit nom. Certains préfèrent des styles musicaux connus, on les explore ensemble, d'autres veulent être surpris, je me surprends moi-même.

Je suis un compositeur-frileux pour cinéaste froid, compositeur-secret pour cinéaste public, compositeur-fontaine pour cinéaste-plume, compositeur-réflexe pour cinéaste réfléchi, compositeur-digue pour cinéaste-fleuve, compositeur-obtus pour cinéaste aigu, compositeur-éponge pour cinéaste assoiffé, et nous revendiquons ensemble la paternité de ces musiques, en admettant qu'il y a eu souvent des ménages à trois là-dedans!

Sur quoi portent vos discussions avec les cinéastes ?

Principalement sur nos goûts et notre perception des choses. Cela nous permet d'établir une terminologie commune pour ensuite approcher la musique du film. Ce sont différents langages à découvrir.

Je m'intéresse à ce qui les intéresse, j'essaie de comprendre leurs références et je traduis dans mes termes ce que je comprends de leurs demandes. Si un réalisateur me dit que c'est jaune ou bleu, j'essaie, exemples à l'appui, d'établir ce qui sera notre terrain d'entente.

Je pourrais aussi vous demander ce qui, selon vous, est une bonne musique de film. Question piège, j'en conviens, mais que j'ai envie de vous poser dans la mesure où trop souvent on entend des musiques qui semblent là pour suppléer à un manque ou pour dicter ce que le spectateur doit ressentir. Même hors du cinéma de conception purement « commerciale », on trouve ces musiques étalées sur l'image, sans lien profond avec elle.

Votre question comporte déjà trois éléments d'une grammaire possible de la musique de film. La « musique qui supplée à un manque » peut être vue négativement, c'est vrai, mais il y a des moments dans un film où il est plus intéressant d'apporter le sens au moyen de la musique que par des images explicites ou une narration explicative.

« Dicter ce que le spectateur doit ressentir. » On entend très souvent cette phrase, mais du point de vue d'une grammaire musicale, on peut souhaiter renforcer en parallèle une

émotion qui est déjà présente et qui sera ressentie plus fortement. Évidemment, la musique peut nuancer et enrichir les moments d'émotion pure : une grande joie appuyée par une musique aigre-douce, une grande peine soulignée par une musique enfantine, une grande excitation accompagnée par une musique sombre.

« Une musique sans lien profond. » Ce peut être une musique en parallèle ou en porte-à-faux annonçant quelque chose qui n'est pas encore montré, que le spectateur perçoit comme une anomalie, une interrogation, un mystère. Évidemment, si on ne contrôle pas cette grammaire, ce peut être n'importe quoi.



Pour éviter que la musique fasse « tapisserie », ou qu'elle dicte ou souligne ce que le spectateur comprend déjà, celle-ci doit répondre à une idée. Elle suit son propre scénario qui se développe en parallèle avec l'image. Dans la grammaire que nous développons, il ne faudrait pas oublier toutes ces variantes possibles : une musique qui dit tout haut ce que tout le monde pense tout bas; une musique qui en cache une autre; une musique comme un champ de mines dans la campagne tranquille; une musique éléphant dans un film porcelaine; une musique diaphane pour un film opaque; une musique planante pour un film terre à terre, une musique plate pour un film tout en bosses; une musique cow-boy pour un film vache, etc. Comme vous voyez, il y a encore beaucoup de musique-pain pour des films-panches. 🍞

Questions proposées par Marie-Claude Loisel