

Robert Marcel Lepage, compositeur de musique de film

*Atelier de maître tenu le 10 février 2009 à l'Université de Montréal.
Transcription : Anne-Marie Leclerc.
Montage : Frédéric Dallaire.*

| | |
|---|-----------|
| 1. Du Free Jazz à la musique homéopathique : formation, langage, conception..... | 2 |
| 2. Du Fa majeur au Ré mineur : la place de la musique dans le processus créatif..... | 4 |
| 3. De Billie Holiday au Kronos Quartet : musique temporaire et montage image..... | 5 |
| 4. De Messiaen à l'harmonica : interactions avec le réalisateur..... | 7 |
| 5. La sirène, le néon, la tondeuse : interactions avec le monteur sonore..... | 9 |
| 6. 42 mesures et 3/4 : le travail en studio et le mixage..... | 11 |

1. Du Free Jazz à la musique homéopathique : formation, langage, conception

Robert Marcel Lepage : J'ai apporté plusieurs films parce que je réfléchis de manière empirique. C'est à partir de cette matière que je vais parler de mon travail de compositeur de musique de film. Commençons par le premier film auquel j'ai participé. J'ai composé cette musique en collaboration avec le guitariste René Lussier.

Visionnement de *Chants et danses du monde inanimé – Le métro* (Pierre Hébert, 1984).
(http://www.onf.ca/film/Chants_et_Danses_du_monde_inanime_Le_Metro/)

Voici un cas exceptionnel dans le travail d'un compositeur de musique de film. Normalement, le compositeur arrive à la toute fin de la chaîne de production : le montage image est définitif, il reste trois semaines de post-production et le budget est très restreint. C'est à peu près la norme. Curieusement, j'ai commencé par une expérience beaucoup plus « luxueuse », c'est-à-dire que la musique a été composée avant les images et que le cinéaste a créé son animation à partir de cette musique très libre, très expérimentale. Pierre Hébert s'est inspiré du processus de fabrication de la musique pour fabriquer ses images ; il reprend nos cycles rythmiques et nos répétitions de motifs pour faire des boucles d'animation. Ce film a été créé dans un esprit d'improvisation : Pierre a gravé sa pellicule à partir de nos pièces, et ensuite, nous avons improvisé de nouveau sur ces images. Graduellement, les deux formes d'art se sont influencées. C'est très rare dans une vie d'avoir ce genre de collaboration. C'est unique.

Cette première expérience, où nous avons carte blanche, reflète bien mon passé de clarinettiste *free jazz* (musique d'improvisation libre on dit aujourd'hui). J'ai étudié en musique contemporaine à l'Université de Montréal. J'ai eu mon baccalauréat en composition en 1974, puis j'ai été traducteur, peintre en bâtiment, garçon d'entrepôt, etc. Ce n'est qu'après dix ans de *free jazz* et de métiers divers que j'ai eu une ouverture dans le domaine du cinéma. Depuis 1984, je fais presque exclusivement de la musique pour l'image. J'ai une formation plus *free*, expérimentale, j'aime la recherche. Mais on ne peut pas mettre de la clarinette *free* dans tous les films, ça limite beaucoup. Je me souviens, quand on a commencé à écrire des musiques plus conventionnelles, pour des musiciens comme Jean Derome, René Lussier ou moi-même, c'était déjà très expérimental. On alignait deux accords qui sonnaient comme tout le monde et on disait : « wow ! ». Cette soif de découvrir de nouvelles choses, même dans la musique standardisée, c'était pour nous frais et intéressant.

Ma formation de compositeur de musique contemporaine a influencé ma façon de composer de la musique pour l'image. Dans les années 70, il fallait quasiment inventer un langage pour chaque œuvre. Plus que le résultat lui-même, c'était le dispositif que tu mettais en place. Cet intérêt est resté : j'aime créer une situation créative, établir une façon de réaliser une musique. Pierre Hébert m'avait dit un jour que mes musiques étaient parfois devenues conventionnelles. Je lui ai répondu : « oui, le résultat est conventionnel, mais la façon de faire est complètement expérimentale ». Je peux réussir à faire un tango tout à fait normal, mais il est complètement improvisé en 5 minutes par des musiciens en studio... Cet aspect m'intéresse beaucoup, je suis très créatif dans la façon de faire les choses et j'y mets beaucoup d'efforts. Cette approche est très excitante, puisque chaque projet nécessite un dispositif singulier. Bien sûr, cette démarche est très pratique dans le

milieu du cinéma, parce qu'il y a beaucoup de contraintes. J'aime les contraintes. Parfois on me dit : « je n'ai presque plus d'argent, on n'a plus de temps ». Je réponds : « O.K, avec cet argent, je vais être une journée en studio avec toi et trois cordes, on verra ce qu'on peut faire. » Je réagis aux contraintes et je trouve une formule pour créer une musique qui enrichit le projet. Quand ça fonctionne, tout le monde est content.

Mon deuxième extrait présente une façon complètement différente de travailler.

Visionnement de la séquence d'ouverture de *L'Éloge du bungalow* (Danielle Pigeon, 2003).

Autant le premier film a été réalisé dans un esprit *free jazz*, autant le deuxième exemple est plus conventionnel : je reçois le film déjà monté et je compose une musique plus calme aux moments où il y a de la parole, plus exubérante dans les autres moments. Dans un film documentaire, je n'ai habituellement pas beaucoup de place. Ce film est un cas intéressant parce que son sujet, les bungalows, peut sembler très « statique et tranquille ». Or, la volonté de la réalisatrice, Danielle Pigeon, était de présenter cet éloge de façon humoristique et excitante. Il fallait donc que je traduise en musique cette intention. Pour moi, les bungalows qui ont été construits après la guerre sont associés à l'esthétique des années 40 et 50. J'ai composé une musique très kitch, une musique de sous-sol de bungalow, avec des allusions au style *tiki*, popularisé par des orchestrateurs comme Martin Denny. Cette musique intègre des métriques et des couleurs exotiques tout en conservant un esprit très américain, très swing. Ce fut la base du langage pour ce film.

Question : J'aimerais faire le lien entre ces deux projets complètement différents. Qu'est-ce que ça veut dire avoir carte blanche ? Et comment faites-vous pour créer lorsque votre mandat est plus limité, plus circonscrit ?

Robert Marcel Lepage : C'est comme un continuum. À un bout, il y a le réalisateur « carte blanche » et, à l'autre bout, il y a le réalisateur qui veut tout contrôler. Le « carte blanche » va dire : « fais-moi de la musique » et il va accepter tout ce que tu fais parce qu'il a confiance, c'est avec toi qu'il veut travailler. Ce réalisateur veut que la musique soit presque équivalente à l'image. Pierre Hébert, qui est dans un cadre plus expérimental, a cette ouverture. À l'autre extrême, tu as des réalisateurs qui vont acheter des disques, vont placer de la musique hollywoodienne, vont monter sur cette musique et après, ils vont te demander de refaire la même chose, mais en essayant de ne pas enfreindre les droits d'auteurs de Hans Zimmer ou de Danny Elfman. Et là, tu es coincé, tu dois mettre la trompette à la même place. Entre ces deux extrêmes, tu as tout l'éventail de gens qui te font confiance, mais qui veulent quand même contrôler un peu ; des gens qui te donnent des exemples, mais qui sont ouverts à d'autres avenues. La dynamique avec le réalisateur nécessite des allers-retours constants, beaucoup de discussions. Évidemment, plus tu as de temps, plus tu peux remettre en question les choix, à tout le moins les négocier. Moins tu as de temps, plus tu dois suivre ce qui a été monté à l'image.

Mon troisième exemple explore un autre langage.

Visionnement de la séquence d'ouverture de *Roger Toupin, épicier variété* (Benoît Pilon, 2003).

Nous avons écouté du *free jazz*, de la musique typique avec un style, et maintenant cette espèce d'écho, de musique que j'ai baptisé ironiquement : « homéopathique ». Dans ce film, il y a un joueur d'accordéon et un « violoneux ». Quand Benoît Pilon m'a fait entendre son film, je lui ai dit : « tu n'as pas de besoin de musique, il y en a partout ». Il m'a répondu : « oui, mais je veux qu'on ouvre un autre territoire ». Ce film présente un personnage anachronique vivant dans le monde contemporain, mais qui a gardé toutes les habitudes du village des années 30, et qui joue la musique traditionnelle québécoise de cette époque. J'ai utilisé un quatuor à cordes et sur chaque pièce de musique, je les ai fait s'accorder différemment. Chaque pièce a un tempérament qui oscillait entre 416 et 452 Hz. Ça m'a donné un matériel de base et j'ai travaillé comme un électroacousticien : j'ai collé les lignes, les accords, les accompagnements, quelques motifs, comme un écho. C'est ma méthode « homéopathique » : les musiciens ont joué en même temps que les extraits et j'ai ensuite travaillé avec la dilution de ces moments, j'ai placé à d'autres endroits certains éléments, comme des couleurs. Ça a créé aux yeux du réalisateur l'effet qu'il souhaitait, c'est-à-dire une espèce de bulle, de décalage. Curieusement, les dissonances – le fait que les violons ne sont pas tous accordés – crée une tonalité mélancolique très intéressante pour l'ensemble du film. Cette approche s'apparente à du *soundscape*, mais acoustique, comme si on appliquait des couleurs instrumentales sur certaines scènes.

En somme, il faut choisir la palette, le langage dans lequel on va fonctionner et ensuite, suivre les règles propres à ce langage. Autant le *free jazz*, que la musique orchestrée ou homéopathique ont leurs règles. Il faut se servir de ces règles pour réaliser une conception musicale. Une conception, c'est souvent une idée directrice simple : ça peut être de l'ordre du spectaculaire, comme l'éloge du bungalow et sa musique colorée, humoristique ; ça peut être de l'ordre du spirituel, de la vie intérieure, etc. Il faut articuler une conception musicale tout au long du film pour créer du sens, il faut trouver une manière d'introduire des motifs sur chaque scène. Habituellement, quand tu trouves la clé d'un film, la bonne chaîne d'accords, le bon motif, la bonne couleur, elle marche partout dans l'œuvre. L'idée ensuite est de décliner cette conception et d'amener ton spectateur, ton auditeur, à suivre le parcours que tu lui proposes.

2. Du Fa majeur au Ré mineur : la place de la musique dans le processus créatif

J'essaie de fabriquer le plus rapidement possible de la musique (à l'étape du scénario ou du premier montage). Cela permet à tout le monde de jouer avec ma musique. Je dirais que notre limite à nous, les musiciens, c'est qu'on entend surtout des notes et des accords, pas toujours les effets que ces notes peuvent avoir sur les gens. J'entends la belle progression entre la mineur et ré mineur, mais le réalisateur me répond : « tu es dans le champs!, c'est beaucoup trop dramatique ». Je dois alors trouver une autre avenue. Par exemple, je travaille présentement avec Bernard Émond et il est hyper sensible. Il écoute ma musique et me dit : « non, pas cet accord » ; « une note de plus s'il-te-plaît » ; « ça descend, j'aimerais mieux que ça monte ». Imaginez ! Tu ne peux pas avoir ce genre de collaboration à la dernière minute, il faut que tu testes rapidement ton matériel. Il me dit : « change cet accord, on dirait un accord d'église ». Dans ma tête, je n'avais fait qu'un petit passage, j'étais en fa majeur et je suis allée en ré mineur. En fait, c'est le réalisateur

et le public qui ressentent le côté subjectif de la musique. C'est pourquoi il est important de voir comment les autres partenaires vont jouer avec ta musique ; ils ont une fraîcheur et une subjectivité que j'ai un peu perdues avec l'expérience. En somme, il faut créer le plus vite possible le matériau avec lequel je veux travailler, il faut préparer beaucoup de maquettes et les faire entendre au réalisateur pour voir si ça correspond à ses intentions, pour être sûr qu'on est dans le ton, qu'on a la bonne approche.

Les réalisateurs avec qui je collabore régulièrement m'appellent très tôt dans le processus et me disent : « j'ai une idée de film et je pense que la musique pourrait être comme ça, compose-moi quelque chose ». À ce moment, je n'ai pas vu d'images, mais on a une idée. Je rentre en studio avec des musiciens, on fabrique quelque chose et je lui envoie. Tout à coup, ça me revient avec des images. C'est pourquoi il est important de réaliser des maquettes de bonne qualité parce qu'il y a de bonnes chances qu'elles se retrouvent dans le film, parce que la musique sera « tricotée serrée » avec les images.

En intervenant tôt dans le processus, je peux influencer le montage image pour avoir le temps de développer mes idées musicales. Une musique conventionnelle prend plus de temps à se développer qu'un aplat ou une musique très abstraite. Je peux donc avertir le réalisateur : « si tu veux un motif à cet endroit, ça me prendrait au moins quatre phrases pour le développer, j'aurai besoin de deux plans de plus ». Et il les ajoute. Ce type de collaboration est possible quand tu as un réalisateur qui veut travailler avec la musique et qui accepte que le montage laisse une place à cette musique. Dans ce contexte, il faut travailler et frapper dans le mille rapidement, ce qui n'est pas toujours le cas. Ce n'est pas toujours facile, mais au moins la porte est ouverte...

3. De Billie Holiday au Kronos Quartet : musique temporaire et montage image

Mon travail consiste souvent à comprendre les rapports qu'il y a entre les musiques temporaires choisies par le réalisateur et le monteur image. Cet aspect de mon travail a beaucoup changé avec le temps. Quand j'ai commencé, les films étaient montés sur de grosses Steinbeck et pour mettre de la musique dans un film, il fallait transférer la musique sur du ruban 35mm. De plus, la musique prenait une des deux pistes de son disponibles. C'était tellement difficile et laborieux que les musiques temporaires étaient beaucoup moins fréquentes. Les films arrivaient vierges et je faisais ma musique avec le son du film. Avec l'arrivée des stations de montage numérique Avid, il devenait très facile de transférer une musique sur disque dans un film. Depuis ce temps, la plupart des films arrivent avec de la musique. Au cours de ma carrière, j'ai été témoin de plusieurs modes. Au tout début du montage numérique, on entendait la musique de Ry Cooder partout. Le nombre de fois où je me suis battu avec la guitare de *Paris, Texas*... Ensuite il y a eu Amélie Poulain et Arvo Pärt, Radiohead et Twin Peaks, Bourne Identity et 21 Grams etc... Parfois, il ne s'agit pas simplement du type d'instrumentation, mais de la musique elle-même, de ce qu'elle charrie de références : Par exemple, *California Dreaming* de The Mamas and the Papas. Tu ne peux pas réinventer une musique qui a 40 ans de références, c'est absurde. Ou si le monteur image décide de mettre Billy Holiday, tu es dans le trouble : ce n'est pas parce que j'engage une très bonne chanteuse qu'elle évoquera Billy Holiday. L'utilisation de ces musiques temporaires est très nuisible pour

mon travail et pour le cinéma, parce que tu ne peux que décevoir le réalisateur ou la réalisatrice. Souvent, ils me disent : « on dirait qu'il manque quelque chose ». Évidemment, dans la musique temporaire, il y avait huit contrebasses qui grondent et on me répond : « je ne sais pas pourquoi, ta musique me semble légère ».

Par exemple, le montage image de *Ce qu'il faut pour vivre* (Benoît Pilon, 2007) est arrivé avec des chorales soviétiques, du Arvo Pärt, du Kronos Quartet. Il faut que je trouve un langage commun à tout ça, en tenant compte du budget et du type d'orchestre qu'on a choisi. Je dois comprendre ce que les extraits veulent dire pour le réalisateur, pourquoi il les a choisis. Ce film présente un Inuit qui se fait soigner dans une institution religieuse et le réalisateur voulait une musique d'église, mais pas nécessairement avec une chorale. J'avais un orchestre à cordes, alors je devais trouver une couleur qui rappelle les chants d'église. Je me suis inspirée des chants Inuits. Les Inuits convertis vont dans les églises et, curieusement, ils chantent des chants anglicans, mais avec l'octave et la dixième en parallèle. J'ai orchestré mes cordes de cette façon : le mouvement parallèle de la dixième conserve à la fois mon évocation Inuit et le caractère spirituel de la musique religieuse. Pour ce film, mon principe de base est de laisser travailler le comédien. Contrairement aux films américains, ma musique apparaît souvent après le jeu du comédien. Je n'aime pas ça quand la musique commence et que le comédien fait son truc, c'est comme dire au spectateur : « dring, dring, je t'annonce que ça va être triste ». Les comédiens sont tellement bons, on suit leur visage, on sent l'émotion qui s'installe et ensuite ma musique peut intervenir. J'aborde souvent les scènes de cette manière, en prenant le relais plutôt qu'en annonçant.

Question : Mais, alors, qu'est-ce qui arrive à cette émotion quand elle la musique vient après elle ?

Robert Marcel Lepage : Cette émotion, amorcée par le comédien, se trouve « colorée » et nuancée par la musique qui suit ; et si la musique est plutôt neutre, c'est l'émotion du comédien, ou celle du spectateur , qui colore la musique.

Sur les rapports entre la musique et les images, j'ai appris une grande leçon en travaillant avec les chorégraphes Louise Bédard et Lucie Grégoire. Elles prenaient la musique que je composais pour un moment précis et la mettaient ailleurs. Et ça marchait super bien. C'est un autre cas de musique « homéopathique ». Il y a quelque chose de l'information qui est transposé. Et, curieusement, ça marche plus souvent quand tu la mets ailleurs, parce que ça évite d'être trop collé aux mouvements, de redire ce qui est déjà présent. En déplaçant la musique dans un autre contexte, ça crée des phénomènes de rappel, ça enrichit le sens. Quand j'ai commencé, j'écoutais les scènes à en mourir tellement je voulais trouver la musique qui colle parfaitement. Tout à coup, le monteur image arrivait avec trois, quatre disques qui n'avaient rien à voir et mettait de la musique en cinq minutes et paf ! bingo !, c'était tellement meilleur. Ce n'est pas ce que tu ressens qui est important, mais comment tu vas bâtir le sens avec les éléments que tu as. Si le compositeur ne se fie qu'à ce qu'il ressent, il risque de redonner à la scène ce qu'elle possède déjà en termes d'émotion, mais si le compositeur est dans un processus de suivre une conception musicale indépendante, il peut mettre à une scène des musiques qui se

distancent ou, à la limite, s'opposent à l'émotion de la scène. Et les deux ensembles, en se combinant, permettent une lecture plus riche, plus complexe au spectateur. Quelques exemples simples : une musique d'enfants sur une scène lourde et sombre peut permettre une lecture de ce qui aurait dû être plutôt que ce qui est ; une musique tendue sur une scène de bonheur permet de comprendre que ce bonheur est fragile, ou encore menacé ; une musique de cirque sur des politiciens en cérémonie d'apparat, etc... C'est comme la collaboration entre Merce Cunningham et John Cage, ils ne se donnaient même pas de *cue* avant le spectacle. Cage et les danseurs arrivaient et deux entités indépendantes se mariaient. Évidemment, c'est un cas extrême, mais il y a une leçon à retenir : si la musique a son propre sens, elle va enrichir la scène. C'est pourquoi j'ai toujours du matériel enregistré à l'avance. Je peux alors faire comme le monteur son, mais au lieu de prendre des disques de tout le monde à gauche et à droite, j'essaie mes propres musiques. Cette façon de faire évite de se calquer sur l'image. Faire une belle musique qui n'appartient qu'à un film, c'est une idée très romantique. La réalité est beaucoup plus prosaïque, c'est souvent des choses qui n'ont pas marché à un endroit mais qui fonctionnent ailleurs. D'après moi, il ne faut pas être gêné de ce phénomène, bien qu'il y ait toujours une petite pudeur.

4. De Messiaen à l'harmonica : interactions avec le réalisateur

Je dis toujours qu'il y a trois intervenants : le réalisateur, le compositeur (avec leurs désirs respectifs) et le film (avec ce qu'il est capable de prendre). Il existe un chassé-croisé entre les trois. C'est encore plus complexe lorsqu'il s'agit d'une production commerciale. Tu dois composer avec les désirs du producteur, avec la vision du monteur image, avec l'écoute du concepteur sonore. C'est une dynamique très complexe. Je dis tout le temps qu'il serait intéressant d'inclure un cours de psychologie inter-relationnelle dans les programmes de composition destinés à un métier de collaboration. Les Américains sont très forts sur ce point : *how to cope with people 101*. Ça permettrait de percevoir les caractères, les intentions et d'apprendre à négocier ton espace en évitant les querelles.

Pour les réalisateurs, la musique est un outil qui permet d'exprimer quelque chose, d'enrichir leur film. Il faut donc leur donner la chance d'intervenir dans le processus. Comme la composition de musique de film se fait dans un temps très limité, le compositeur a tendance à s'enfermer, à faire les trucs de son bord et à souhaiter que ça marche. Bien sûr, quand un réalisateur vient en studio, si j'ai 15 minutes pour enregistrer de la musique, je n'enregistre qu'une minute, parce que le réalisateur intervient et veut changer des éléments. C'est très difficile, mais c'est également important de le faire, sinon tu t'attires beaucoup de déceptions, beaucoup de problèmes de communication.

Il faut trouver la façon de travailler avec chacun des réalisateurs. J'ai fait des séries en France et en Angleterre où, plus j'étais proche d'Hans Zimmer, plus le réalisateur me félicitait. Avec Pierre Hébert, plus je suis *weird*, capoté, plus il est content. C'est ce que j'aime dans mon métier. J'aime l'idée d'être celui qui va traduire en musique les intentions d'un créateur, et ce, peu importe dans quel territoire il va m'amener. Le plaisir est là. Ce qui me fascine, c'est de voir comment un cerveau travaille,

comment une sensibilité fonctionne. Cet aspect est pour moi plus important que le résultat. Je suis content du résultat, mais ce que j'aime, c'est de voir comment un réalisateur réagit à ma musique. Je me demande alors comment faire pour amener le film dans tel territoire. Par exemple, comment embellir un motif que le réalisateur aime, mais que je trouve un peu faible ? Je vais discrètement ajouter une voix qui double chaque note ; tout à coup, je crée du sens, j'enrichis. Ça c'est intéressant, c'est vraiment un défi.

En voulant traduire les intentions d'un réalisateur, je dois savoir modifier mes façons de faire et mes propres intentions. Je le disais précédemment : je travaille avec Bernard Émond sur son prochain long métrage. C'est le quatrième long métrage que je fais avec lui, c'est une collaboration, c'est-à-dire que je le connais, que je sais ce qu'il aime. En même temps, j'ai moi aussi mes intentions : je ne veux pas répéter les procédés utilisés dans les trois premiers films, j'aimerais faire quelque chose de plus mélodique. Bernard Émond m'envoie le scénario et il me dit : « pour ce film-là, je pensais à Messiaen ». J'ai rapidement essayé quelque chose avec un quatuor à cordes, mais Bernard m'a dit : « non, ça ne marche pas, je n'aime pas ça ». Il faut donc confronter rapidement les intentions du compositeur et les intentions du réalisateur. Les cordes, ça avait l'air de lui plaire, j'ai tout de suite décliné des choses, on les a mises sur les images et il m'a dit : « on dirait qu'elle s'en va à l'abattoir ». Ça ne marche pas mon affaire, il faut que je réécrive autre chose. Il me revient au début du mois de janvier et il voulait de l'harmonica. On est parti de Messiaen comme intention et là, tout à coup, ce sont des lignes totalement abstraites d'harmonica, dans le suraigu. Wow ! Bravo ! Félicitations ! Il me dit : « c'est des *rejects* de *La Neuvaïne*. Tu m'avais fait ça et ça ne marchait pas ». Il a donc récupéré une musique dans sa bibliothèque. C'était une excellente idée, j'aurais aimé y penser moi-même. Alors, le film commence avec trois petits motifs d'harmonica. En me faisant écouter cela, Bernard révèle son intention. Plutôt qu'un orchestre de chambre qui joue un truc très ample, il choisit des petites lignes, très épurées. Wow ! Bravo Bernard ! Merci ! C'est moi qui vais passer pour l'audacieux. C'est ça une collaboration. Bernard et moi, nous avons un rapport particulier, mais ça devrait être ça le rapport. Ça devrait être un réalisateur qui exprime ses intentions, un compositeur qui tente de les traduire en musique et qui teste les résultats le plus rapidement possible.

Dans ce genre de collaboration, je n'ai pas le contrôle absolu sur ma musique. Il y a beaucoup de compositeurs qui ont besoin de contrôler tout et je ne leur conseille pas de faire de la musique de film, ça ne marchera pas. Étant clarinettiste, j'ai toujours eu besoin de quelqu'un d'autre, j'ai toujours eu besoin d'être accompagné, j'ai toujours eu besoin que quelqu'un me surprenne, me relance. Cette situation a formé ma mentalité. Les instruments que tu joues forment ta perception et ta façon de travailler. Quand je fais un film, je me demande avec qui je vais travailler ? Qui seront les meilleures personnes pour réaliser ce projet, que ce soit les musiciens et les techniciens en studio ou l'équipe de réalisation. Je cherche tout d'abord à m'entourer des bonnes personnes, ce qui est primordial dans un travail collectif.

Mais soyons honnête, ce travail collectif est beaucoup moins présent pour la jeune génération de compositeurs qui sont appelés à travailler jour et nuit devant leur ordinateur, et qui doivent être à la fois de bons compositeurs et de bons techniciens. Le compositeur

d'aujourd'hui a un studio à la maison, il est complètement autonome ; cette réalité est nécessaire parce que les budgets rétrécissent constamment. Pour ma part, j'ai eu la chance de travailler à une époque où on pouvait encore engager des musiciens — et on fait encore appel à mes services parce que j'engage des musiciens. J'ai conservé cette dimension « travail d'équipe » dans ma façon de composer. Si je commençais aujourd'hui, je ne pense pas que ma méthode serait possible.

Question : Préférez-vous travailler avec un réalisateur qui connaît bien la musique, qui peut parler d'accords et de notes ou avec un réalisateur néophyte qui parle d'intention, d'expression ?

Robert Marcel Lepage : En fait, j'aime bien travailler avec des réalisateurs qui sont sensibles, peu importe leur langage. Le langage musical peut causer bien des malentendus. Je me souviens d'une réalisatrice qui avait demandé au compositeur du be-bop. Le compositeur engage quatre bons musiciens et il fait du be-bop. La musique provoque une chicane, la réalisatrice n'est pas contente : « c'est bien trop bruyant, un saxophone et une trompette qui jouent tout le temps, ça ne marche pas ». Elle voulait du swing ! Mais elle ne le savait pas qu'elle voulait du swing. Pour elle, le jazz, c'est du be-bop. Il y a donc un danger : il faut s'assurer des références du réalisateur, même s'il semble connaître les styles et le langage musical.

5. La sirène, le néon, la tondeuse : interactions avec le monteur sonore

Question : Est-ce que vous dialoguez avec le monteur sonore, est-ce que le montage sonore influence la composition de votre musique ?

Robert Marcel Lepage : Ça dépend du type de projet. Si tu travailles pour une production télévisuelle où tout le monde court avant le *dead line*, tu as rarement le temps d'échanger avec les concepteurs sonores. Tu entends alors les interactions entre ta musique et le montage sonore seulement à la fin du processus. Autrefois, il y avait un *interlock*, c'est-à-dire une projection quelques semaines avant le mixage pour permettre au réalisateur d'entendre la musique avec les effets sonores. Maintenant, les délais sont si courts qu'il n'y a plus d'*interlock*. Il faut le faire soi-même, avec ses collègues. Ça permet de discuter et d'améliorer la trame sonore. Avec Martin Allard et Hugo Brochu, nous avons une relation du type : « écoute, la trompe de bateau au début du film est vraiment fautive par rapport à ta musique, on va la *tuner* ». Ils m'envoient le son, je le traite et leur renvoie. Pour *Roger Toupin, épicier variété*, lorsque j'ai eu mon idée de musique homéopathique, j'ai appelé Hugo et je lui ai dit : « regarde je vais le faire comme ça, je t'envoie des exemples ». Hugo intègre souvent ces exemples à son montage. Parfois, il ne place pas ma musique à l'endroit que j'avais imaginé parce qu'il tient compte de la résonance des clochettes, du chant des oiseaux ou de l'ouverture de la porte. C'est l'avantage de travailler avec une musique qui n'est pas articulée, qui est composée de couleurs ; mon trait de violon peut arriver un peu plus tard, ce ne sera pas perçu comme une erreur. L'approche utilisée pour ce film était vraiment souple et permettait une collaboration entre le monteur son et le compositeur. C'est ce genre d'échange que j'aime avoir avec les monteurs sonores. Travailler avec leurs bruits permet des effets

imprévus très intéressants. Par exemple, nous avons décidé de remettre la sirène de bateau dans la clé originale parce qu'elle était tellement *off* que ça créait un grand malaise. C'est ce que le réalisateur voulait : il ne voulait pas un beau bateau qui fait un ré mineur super *clean* et donne l'impression que tout va bien. C'était un bateau qui annonçait : « on vient chercher les malades et ils vont probablement mourir à l'hôpital ». La sonorité du bateau avec mes accords, ça marchait très bien. Ainsi, les hasards, les accidents entre les bruits et la musique sont intéressants parce qu'ils apportent parfois un sens qu'on ne pouvait pas prévoir.

J'aime également me servir des bruits pour déclencher ou terminer une phrase musicale. Les couinements de portes me sont très utiles. Les bruits sont des éléments avec lesquels je peux travailler ; je peux même *tuner* des néons, des avions, des camions. Ça c'est vraiment rigolo. Pour le documentaire *La Mort des masques* (Lina Moreco, 1995), la réalisatrice voulait une musique très transparente, composée d'effets. Comme cette demande entre dans le territoire du concepteur sonore, nous nous sommes partagé la tâche : moi, j'avais les sons longs, tenus, aigus et Louis Dupire avait les sons percussifs, légers et ponctuels. Quand on a mis les deux ensembles, ça a donné une trame complète. C'est un film sur les détenus en demande de libération conditionnelle. Lina Moreco ne voulait pas une musique conventionnelle qui accentue la scène, qui marque la détresse ou la solitude. J'ai décidé d'accorder les néons selon les cellules, et de choisir des gammes d'accords en résonance avec l'expression de chaque scène. Si j'avais un prisonnier qui sortait, je lui mettais une belle quinte ouverte, et si j'en avais un qui était mal pris, je lui mettais une quinte diminuée. Cette idée marche très bien, même si personne ne remarque la musique dans ce film.

Voici un exemple qui vous fera entendre l'intégration de bruits dans ma musique.

Visionnement de l'ouverture du film *La Savane américaine* (I. Lagarde et J.-F. Méan, 2009).

Dans cet extrait, le motif répétitif de la mélodie est accompagné par des boîtes à rythmes composés de sons de tondeuses. En écoutant le film, j'avais remarqué que les tondeuses produisaient des sonorités intéressantes et je m'en suis inspiré pour la partie rythmique. Ce thème un peu schizo me sert à présenter les personnages. Comme c'est un film anthropologique, nous voulions présenter les Américains et leur obsession de la pelouse en les accompagnant avec de la fausse musique africaine. Plutôt que la musique typique des années 50, la musique africaine crée un contrepoint très rigolo. En même temps, on sent bien qu'il y a quelque chose de curieux avec la musique puisqu'elle va progressivement avoir des sonorités synthétiques. Cette progression suit les images car on comprend que les Américains achètent maintenant du gazon en plastique qu'ils n'ont plus besoin d'entretenir. La pelouse reste toujours verte, elle est parfaite. À la fin du film, j'ai fait un pastiche d'une ouverture de Tchaïkovski avec des synthétiseurs à la Wendy Carlos, une demande des réalisateurs c'est assez rigolo. Lors de la scène de course de tondeuse, au lieu de mettre du *rock n' roll*, ce qu'on entend habituellement sur les courses de voitures ou de moto, j'ai mis du Haydn au clavecin et dans les parties de concerto, j'ai orchestré des solos de tondeuses, c'est très efficace.

6. 42 mesures et 3/4 : le travail en studio et le mixage

J'invite souvent le réalisateur à assister aux enregistrements en studio. Le technicien est alors un collaborateur important ; pendant que j'explique ce que je veux à mes musiciens, il fait entendre au réalisateur les possibilités de l'enregistrement. Il lui dit : « écoute, ça pourrait sonner comme ça », il s'informe sur ses préférences : « o.k. tu veux que le son soit très rapproché, ou tu veux l'avoir plus loin ». Par exemple, Bernard Émond ne veut pas entendre d'archets. J'ai d'autres réalisateurs qui adorent ça, parce que ça leur rappelle le vent. Dans ce dernier cas, on fait une prise rapprochée ; dans le cas de Bernard Émond, on fait une prise éloignée. Ce sont deux façons d'utiliser le son du violon ; il faut toujours considérer l'entourage, l'enrobage et le *twiguage* – comme dit mon collègue technicien.

Je donne des ateliers à l'INIS où je guide l'interaction entre un musicien et un réalisateur, une réalisatrice. Nous fabriquons la musique en studio au fur et à mesure que le projet avance. Le réalisateur peut s'exprimer : « peux-tu jouer ça plus vite, moins vite, plus fort, etc. ». Il se rend compte qu'on peut parler un langage très généraliste avec les musiciens et que ça marche, ils comprennent. Il ne faut pas avoir peur des musiciens, il faut travailler avec eux. Ce type d'interaction permet de créer des musiques de film très originales.

Une des façons de fonctionner que je trouve efficace, c'est lorsque les musiciens ne voient pas l'image, mais que moi je la vois. Je leur dis : « 8 mesures de ça », après, j'essaie la musique immédiatement avec l'image et j'ajuste : « mettez-moi un point d'orgue sur la troisième mesure, sur le troisième temps ». Cette méthode fonctionne bien. J'ai eu la chance de travailler avec de vrais musiciens sur des séries télé, ce qui est rare. Souvent, tu reçois l'épisode le lundi et il faut que tu le rendes le lundi suivant. Au début, j'écoutais l'épisode jour et nuit et je prenais des notes : 42 mesures et $\frac{3}{4}$ de ça et le punch sur la 12^{ème} mesure. J'ai eu des musiciens qui étaient capable de le faire, mais pas souvent. La plupart du temps, lorsqu'ils comptent des mesures irrégulières, ils se perdent. J'ai arrêté cette façon de faire et j'ai plutôt demandé aux musiciens : « faites moi 16 mesures de tel motif » et ensuite je l'essayais à l'image. Je voyais que c'était un peu court, alors je réduisais le tempo ou je faisais un point d'orgue dans telle mesure, etc. Donc il y a plusieurs façons d'assouplir ta musique pour accommoder l'irrégularité des films.

Les critères d'enregistrement et d'interprétation de la musique de film et de la musique sur disque sont différents. Souvent, les réalisateurs préfèrent une maquette avec ses petites fragilités dans l'interprétation plutôt qu'un produit fini, très contrôlé. La gaucherie permet d'exprimer des éléments d'un film qu'une musique solide, impeccable, bien à point ne permet pas. Il y a un côté théâtral dans l'interprétation de la musique : les choses plus gauches, moins finies sont souvent intéressantes. Dans certains cas, quelqu'un qui pratique un prélude de Bach au piano et qui se trompe, c'est un matériau musical intéressant pour un film. Ce matériau ne pourrait pas se retrouver sur un disque compact, ou dans mon démo personnel, mais pour un film, il peut enrichir notre perception d'une scène. Il m'arrive de provoquer des gaucheries : je fais jouer un très bon pianiste sur un très mauvais piano. La musique prend une valeur ajoutée par défaut, par gaucherie. D'autres fois, ce phénomène peut te coincer : j'ai enregistré un quatuor à

cordes un peu faux et je me disais : « ce n'est pas grave, ce n'est que la maquette ». On retrouve cet enregistrement dans le film parce que le réalisateur dit : « ah, j'aime la fragilité de l'attaque ». Ça fait partie du jeu.

Question : Quel est votre rôle lors du mixage du film ?

Robert Marcel Lepage : Mon rôle lors du mixage dépend du type de projet. Les productions plus commerciales ne m'invitent pas parce qu'ils jugent que mon travail est terminé à cette étape. Les productions plus artistiques veulent que je sois présent, parce qu'ils considèrent qu'il reste des décisions esthétiques à prendre. Au mixage, je peux changer un *cue* de place. Ma musique est séparée par groupe d'instruments (les *stems*) : les percussions, les cordes, les instruments à vent. En entendant la conception sonore, je peux par exemple me rendre compte que mes trois clarinettes ne passent pas. Il est encore possible de les enlever ou de les jouer moins fort. Il faut rester alerte parce qu'il est encore possible de modifier ma musique lors du mixage. Il m'arrive même de composer du nouveau matériel, par exemple lorsque la production change une scène ou ajoute des plans. Cette malléabilité est rendue possible par les stations de montage numérique.