

René Lussier
Un compositeur et son rapport à l'image

*Atelier de maître tenu, le 8 octobre 2014, à l'Université de Montréal,
une activité organisée par le Laboratoire sur la création sonore.
Transcription et montage : Pierre Lavoie.
Texte revu et complété par René Lussier.*

1. La musique de documentaire : apprentissage, collaboration et recherche.....	2
2. <i>Chants et Danses du monde inanimé — le métro</i> (Hébert, 1985) : l'improvisation et les matériaux sonores.....	3
3. L'importance de l'instrument dans la création : détournement et inventivité.....	4
4. <i>À l'ombre</i> (Tali, 1997) : styles musicaux et musique de film.....	5
5. <i>Chronique d'un génocide annoncé</i> (Patry et Lacourse, 1996) : politique et psychologie de la musique de film.....	5
6. <i>Tu ressembles à moi</i> (Marier, Corcoran, Lussier, Hébert, 2014) : aller-retour créatif.....	6

1. La musique de documentaire : apprentissage, collaboration et recherche

René Lussier : Je viens de l'univers du rock progressif. Ça remonte au milieu des années soixante-dix, alors qu'on était envahis par ce courant musical britannique : ça pognait plus à Montréal que n'importe où en Amérique. J'ai formé des groupes, j'ai commencé à donner des concerts, à faire de la musique instrumentale, et j'ai eu la chance de rencontrer des musiciens plus âgés que moi, qui touchaient à l'improvisation ; ç'a été l'occasion de sortir de quelque chose d'un peu carré et de m'éveiller à des possibilités plus abstraites. Parmi ces musiciens, il y avait André Duchesne. Quand je l'ai rencontré, il avait déjà fait avec le groupe Conventum de la musique de film, entre autres pour André Forcier — *Bar salon* (1974), *L'Eau chaude*, *L'Eau frette* (1976). C'est Duchesne qui m'a introduit dans le monde de la musique de film. Dès 1976 ou 1977, on a reformé le groupe Conventum, qui allait bientôt enregistrer deux disques. On a aussi commencé à composer en commun, surtout pour des documentaires. Le premier film dont j'ai partagé la musique est un documentaire ayant pour sujet l'élection du Parti québécois en 1976 : *Le 15 novembre* (Migneault et Brault, 1977) parle de cette journée d'élections et du rêve qu'elle portait. Ce projet marquait pour nous le début de belles années à l'Office national du film (ONF). J'ai eu la chance d'y rencontrer des documentaristes qui venaient du direct : Jacques Leduc, Jean Chabot, Fernand Bélanger, Tahani Rached. Ils faisaient des films extraordinaires, des films qui ont été pour moi un monde d'apprentissage.

En raison des conditions techniques, chaque étape nécessitait beaucoup de temps. Par exemple, les gens allaient tourner et ne recevaient leur pellicule que dix jours plus tard, muette, sans le son. Nous nous retrouvions dans un petit théâtre à fumer des cigarettes, et tous ceux qui avaient été invités à visionner les *rushes* faisaient leurs commentaires. Je baignais dans un milieu où un paquet de cinéastes prenaient part aux différentes étapes du travail et se demandaient comment faire le meilleur film possible avec ce qu'ils avaient. Cette solidarité m'a vraiment touché. Ça a influé sur les enregistrements sonores que j'ai faits par la suite en dehors du cinéma : j'essayais d'inviter les gens à dire ce qu'ils pensaient des pièces avant la fin du processus. Les critiques étaient parfois très dures, parfois réconfortantes. De faire appel au voisin, c'est une bonne idée, surtout qu'aujourd'hui il n'est pas rare de monter un film et de le mixer seul dans sa cave avec le logiciel Final Cut. À un moment donné, tu es rendu trop proche de l'arbre ; c'est comme si tu ne voyais plus rien, tu ne vois plus la forêt. Je ne dis pas que c'était mieux dans ce temps-là, je ne suis pas nostalgique. Je veux juste dire qu'à une époque où c'était plus lent et mécanique, ça prenait du temps et, par le fait même, on avait le temps de changer d'idée, de réfléchir à ce qu'on était en train de faire, de rêver à ce qu'on avait tourné, etc. Quand tu travailles comme musicien sur un documentaire, tu es convié à plonger dans un sujet, à t'investir dans une démarche, à en apprendre le plus possible. Les sujets sont multiples : ça peut être une guerre civile en Afrique ou bien des gens qui, dans le Bas-du-Fleuve, construisent des armoires de cèdre comme au temps de la Nouvelle-France... Quand j'abordais un film — et c'est le cas aujourd'hui encore —, je me questionne. Et quand j'ai trouvé des réponses, je recommence à me questionner, pour aller voir plus loin, plus creux. À force de regarder le film, de m'imprégner du sujet, de discuter avec le réalisateur, je finis par trouver des pistes. La musique apparaît peu à peu : tu plantes des graines et t'attends que ça pousse. Le fait qu'à l'époque les

réalisateurs me donnaient beaucoup de liberté m'a permis d'apprendre par essais et erreurs. Ils me faisaient confiance, ce qui engageait ma responsabilité à l'égard du résultat. Plus ça avance, plus tu es hanté par ce film que tu connais de mieux en mieux, par les personnages et par la musique qui naît. Dans un film, s'il y a déjà, par exemple, de la musique dans le restaurant, ou quelqu'un qui gratte de la guitare dans la rue, il faut se demander comment ces éléments musicaux peuvent devenir des parties intégrantes : comment la musique jouée dans la rue peut-elle influencer sur la musique du film ? comment l'intégrer en mettant à profit tout ce qu'il y avait comme sons au tournage ? comment la plier à la réalité du film ?

Faire de la musique pour des films qui parlent du réel implique, dans certains cas, de travailler avec des cinéastes qui forcent le réel. On peut associer cette attitude, cette posture, à la naissance d'un cinéma documentaire d'auteur. Je dirais que Fernand Bélanger est l'un de ceux qui forçaient le plus le réel. Prenons *Passiflora* (1985), film portant sur la venue du pape en 1984. C'était le premier film en dolby stéréo qui se faisait à l'ONF, et personne ne comprenait comment ça marchait ! Bélanger avait, entre autres idées, celle de faire cohabiter, dans et par son film, le pape et Michael Jackson, qui se produisait au Stade quatre ou cinq jours après ou avant le souverain pontife. Il a aussi voulu y intégrer les festivités du milieu gai, poussant si bien l'affaire que *Passiflora* est encore censuré à l'ONF. C'est un film épatant sur la société québécoise de ces années-là. Forcer le réel, ça peut se faire aussi sous le rapport de la scénographie, ou du montage, ou sous toutes sortes de rapports. Chose certaine, il en résulte bien souvent des films particulièrement proches de la réalité de ceux qui les font, des films singuliers, qui témoignent d'une vision singulière.

2. *Chants et Danses du monde inanimé — le métro* (Hébert, 1985) : l'improvisation et les matériaux sonores

Il y a bien des angles sous lesquels aborder la sonorisation de l'image. Chaque cas exige de s'arrêter un peu et de se demander comment on fera. Des fois, ce sont des images qui vont provoquer du son. Ça peut être un geste : quelqu'un d'essoufflé s'arrête net. Ce mouvement d'arrêt peut permettre à un rythme de venir s'installer. S'il y a une musique qui suit, ce serait peut-être bien que ce soit dans le même rythme que l'essoufflement. À l'inverse, il m'est arrivé de composer de la musique avant même que les images ne soient tournées, ou bien avant ou pendant le montage, etc. D'autres fois, on jouait carrément dans le film. Pour *Chants et Danses du monde inanimé – le métro* (1985), Pierre Hébert, cinéaste d'animation à l'ONF et collègue de Norman McLaren, nous avait demandé, à Robert Marcel Lepage et à moi, de jouer *live*. Il projetait l'image et gravait le personnage central sur la pellicule. On jouait en même temps un genre de free-jazz un peu « capoté ». On a beaucoup répété et il y a eu un peu de montage, surtout dans les scènes qui se déroulent dans le métro. Des interventions de nature rythmique ont permis de préciser quelques trucs. Par exemple, pour rendre l'effet de gens qui marchent, on a fait de la percussion sur une planche de *plywood* équipée d'un petit microphone de contact. Mis à part ces éléments, le reste du travail se faisait pas mal en direct : ça reste de l'improvisation. On s'entendait sur des matériaux, mais ça restait ouvert : on balisait plus qu'on écrivait. En fait, il n'y a rien d'écrit. Il fallait surtout répéter, répéter et répéter.

Faire de la musique *live* avec un film muet, quand tu ne connais pas bien le film, quand tu improvises avec une image que tu n'as à peu près jamais vue, ça permet de créer des choses différentes. Nous jouions parfois dos à l'image parce que, on a beau vouloir improviser en collant le plus possible à l'image, la musique sera toujours soit en avance soit en retard, rarement droit dessus. C'est que nous sommes à la remorque du film qui roule, nous n'avons pas d'incidence sur l'image ; c'est un peu à sens unique. À ce compte-là, il peut être constructif de se plonger dans un monde plus abstrait et de laisser au public le soin de faire les connexions. Et il finit toujours par y avoir des points de connexion — parfois à de drôles de places ! Il reste que c'est vivant, et c'est ce qui compte.

La perception rythmique des images ou du rapport audiovisuel est assez subjective. En regardant un plan-séquence, rapidement on sait s'il y a quelque chose de continu, s'il y a une pulsation, etc. La prudence s'impose, car c'est facile de démolir un film : il suffit de mettre le son trop fort quand ce n'est pas le temps. Dans une perspective globale, j'essaie de trouver la structure musicale du film. Soit une forme à trois composantes : A, c'est le gars ; B, c'est la fille ; et C, leur rencontre. Dans ma musique A, il finit par se dessiner un système d'arches ; un autre système d'arches se dessine dans la musique B ; et, à un moment donné, il y a des points de jonction. Il faut éviter les musiques plaquées, qui resteront sans incidence dans la suite du film. C'est comme les accessoires au théâtre : s'ils ne servent pas, ils sont de trop sur la scène. Les matériaux sonores retenus doivent avoir plusieurs utilités ; par exemple, je peux me resservir du thème ou d'une mélodie en n'en ramenant que l'accompagnement. Bref, j'essaie de tresser les matériaux sonores, en espérant que ça aille dans le bons sens et que ça fasse l'affaire du cinéaste. Le principe qui fait foi de tout : ce sont les matériaux qui mènent. Et il faut y mettre du temps parce que, à force d'empiler des couches de travail, tu ajoutes nécessairement des couches d'intelligence aussi. Tu donnes de la densité à ce que tu es en train de faire. Ça finit par te dépasser un peu et ça se met à parler aux autres, à des gens qui y entendent des choses que tu ne soupçonnerais pas. C'est important d'y mettre le temps voulu. Ceux qui n'ont pas besoin d'angoisser comme des perdus sur leurs créations, je les félicite, parce que je pense qu'à la minute où tu te mets à créer, le doute s'installe. Créer, c'est un geste de liberté. C'est angoissant !

3. L'importance de l'instrument dans la création : détournement et inventivité

Au fil des années, Pierre Hébert s'est énormément adapté aux nouvelles technologies, notamment au dessin sur tablette numérique. Moi, je dirais que je suis de l'ère mécaniste. La guitare, l'instrument le plus populaire du siècle passé, suscite encore de l'intérêt, et c'est ce qui m'incite à continuer. Surtout qu'il est toujours possible de pousser plus loin un instrument. Quand je dirigeais une classe d'improvisation au Conservatoire, je disais souvent aux étudiants que s'ils voulaient avoir de l'ouvrage, ils devaient apprendre à souffler par le mauvais bout de leur instrument ! Il faut apprendre à détourner l'instrument pour le posséder, et conséquemment — espérons-le — mieux gagner sa vie.

Faire de la musique pour l'image, ce n'est pas une *job* à l'année, sauf pour quelques personnes. Moi, pour continuer à faire de la musique qui réponde à mon désir, il a fallu que je m'en fasse moi-même, des images et des histoires. À des moments où je n'avais pas de travail, je trouvais l'occasion de me dépasser dans mes propres projets. C'est comme ça que j'ai fait *Le Trésor de la langue* (1989). Ça a aussi été le cas quand Lise Daoust, une excellente flûtiste de musique contemporaine, m'a commandé une pièce. Je ne la connaissais pas, alors je me suis intéressé à la flûte : la flûte synthétique, les disques de musique de flûte, la flûte contemporaine, la flûte latine, les réparateurs de flûtes, etc. C'est une façon de faire qui me vient sans aucun doute de mon expérience en documentaire. J'ai donc rencontré un réparateur de flûtes et l'ai interviewé. Je l'ai questionné sur les flûtistes, et nous avons versé dans la psychologie. Il me parlait de la flûte, des tampons, de ce qui est humide, de ce qui brise en premier. J'ai finalement fait une pièce intitulée *Les Mains moites*, un morceau de flûte assez minimaliste et très évocateur, conçu de façon à faire sentir l'hiver, la condensation, le déneigement. J'ai passé par un processus similaire quand le guitariste Timothy Wesley John Brady m'a demandé une pièce. À son nom j'ai compris qu'il était d'origine irlandaise, et j'ai voulu savoir si ses parents étaient du Sud ou du Nord. J'aime bien chercher le trouble ! Je lui ai demandé de les interviewer. L'enregistrement comprenait des extraits sur l'exode des Irlandais, sur l'arrivée à Montréal, dans le quartier Côte-Saint-Paul, etc. Nous nous sommes donc retrouvés avec une géographie, de l'histoire, de la musique, et l'arbre généalogique de Timothy Wesley John Brady ; alors qu'on m'avait seulement demandé de concevoir une pièce pour guitare !

4. *À l'ombre* (Tali, 1997) : styles musicaux et musique de film

Pour ce film, Tali, une cinéaste dont le travail s'inscrit dans la pure tradition du cinéma d'animation, m'a fait parvenir une cassette de musiques qui lui plaisaient. C'était surtout de la musique hawaïenne des années 1930 et 1940. Ce monde que je découvrais — un style, mais aussi le compositeur et guitariste Sol Hoopii — m'a passionné : j'ai appris des morceaux, je les ai notés, je me suis mis en tête de changer les paroles des chansons — je ne comprenais pas un traître mot ! Mon intérêt est donc né de la commande de la cinéaste. C'est un cas d'une musique que j'ai faite qui est ancrée dans un style musical, donc dans l'histoire de la musique et dans l'histoire tout court, une musique qui nécessairement dénote un monde. Longtemps, dans mon travail de composition, les périodes se sont succédé : période rock, période blues, free-jazz, musique contemporaine, etc. Après ça, j'ai fait de la musique en fonction de l'instrument plutôt que de l'histoire de la musique ; je me suis mis à me demander ce qu'il y a comme ressources dans une guitare : tous les bruits, les textures, etc. Je suis ensuite revenu à la musique de guitare, comme le folk et les autres styles de la musique américaine qui font la part belle à la guitare. J'aime bien expérimenter à partir de ces styles.

5. *Chronique d'un génocide annoncé* (Patry et Lacourse, 1996) : politique et psychologie de la musique de film

Il y a des films durs qui valent la peine d'être vus — il vaut mieux savoir les choses que de ne pas savoir, que ça se passe chez soi ou loin de chez soi. J'ai fait la

musique d'un documentaire sur le génocide du Rwanda : *Chronique d'un génocide annoncé* (1996). C'est un film très impressionnant de Yvan Patry et Daniel Lacourse, un documentaire qui glace le sang. Comme musicien et comme compositeur, j'ai dû visionner bien des *rushes* qui ne se retrouvent pas dans le film parce qu'ils ne sont pas montrables. Ça transforme la vie, il n'y a pas de doute, ou du moins la perception de l'art. Le film compte trois parties : 1) l'organisation du génocide ; 2) le génocide ; 3) l'après-génocide, avec les prisons bondées, les enfants de huit ans en prison, etc. De tels événements excluent toute logique, toute justice. Alors en fait de conception musicale, ce n'est pas le moment de péter la baraque : elle est déjà démolie. L'idée, c'est de créer une musique qui marque un peu d'empathie, c'est d'essayer d'accompagner les personnages, les survivants. La carte du romantisme, avec la petite lèvres du bas qui vibre, ça devient vite gênant. Il faut essayer de ne pas aller trop loin dans le pathos. Bref, la sobriété s'impose, il n'y a pas lieu de souligner à grands traits l'image des corps qui défilent. J'ai essayé de faire de la musique pour les survivants, pour ceux qui ont été touchés directement. Ils sont fiers, ils sont droits, ils ne pleurnichent pas. Ils sont bousillés, mais ils sont debout. Par moment, on peut être un peu plus violent, si on parle par exemple des génocidaires, de ceux qui tuaient à coups de machette : ils ont tué huit cent mille personnes en trois mois, il y avait des corps partout.

J'ai ensuite enregistré un disque parce qu'il y avait tellement de musique qui n'avait pas été retenue pour le film que je me suis dit qu'il fallait que ce soit entendu. Ç'a été l'occasion de reprendre ou de développer des éléments musicaux présents dans le film. L'une des pièces, *Des choses indicibles*, est associée à un prêtre, André Sibomana, qui parlait dans le film de son expérience du génocide, et notamment du massacre de centaines de personnes dans son église. Il s'est fait assassiner par la suite pour avoir dit haut et fort ce qui s'était passé. Sibomana étant prêtre, il y avait souvent dans les séquences le concernant une chorale qui chantait dans l'église. Alors j'ai voulu marier la mélodie centrale du film et le chant choral. Évidemment, la chorale ne chantait pas toujours les notes de ma mélodie, alors j'ai dû procéder par montage. Ça créait de grands trous. J'ai décidé que chaque fois que la mélodie ne serait pas soutenue par la chorale, je ferais entendre une branche qui craque — c'est un son associé aux campagnes de meurtres nocturnes. Et chaque fois qu'il y aurait ce craquement de branche, on entendrait des extraits des enregistrements faits en prison, lesquelles scènes de prison disparaîtraient dès le retour du chant choral. Le procédé ménageait donc un genre de *jump cut* dans la pièce musicale même. Le fait que s'entrecoupent rapidement le chant choral et les voix des hommes emprisonnés donne l'impression que les prisonniers et les choristes sont là en continu. C'est là un autre exemple de ma démarche par essais et erreurs, alors que je m'avance sur le terrain comme un explorateur. On a toujours des choix à faire. La piste n'est pas toujours tracée ; parfois il faut prendre le champ pour voir ce qu'il y a ailleurs.

6. *Tu ressembles à moi* (Marier, Corcoran, Lussier, Hébert, 2014) : aller-retour créatif

Ma dernière collaboration avec Pierre Hébert fait partie d'une suite de rebondissements. Il y a une dizaine d'années, Paule Marier a écrit *Tu ressembles à moi*, un texte dont il ressort que nous sommes tous de la même race, que nous nous

ressemblons tous, que nous ressemblons même aux gens à qui nous ne voulons surtout pas ressembler ! Le texte est très près de l'actualité internationale : on fait le tour du Moyen-Orient, on va au Japon, en Afrique, on va partout, et ce, grâce à la magie que crée l'accumulation de noms propres, plus précisément la prolifération des prénoms. En 2013, j'en ai fait une chanson que j'ai endisquée. L'ayant entendue, mon ami Jim Corcoran a adoré le texte. Le voilà qui traduit ce texte en anglais puis l'enregistre, mais en récitant *recto tono*, sans intention rythmique ou musicale. Il me demande ensuite si je peux ajouter une ambiance sur cet enregistrement, après quoi je pourrai le déposer sur mon site. Avec tout le travail qu'il y avait mis, je ne pouvais pas me limiter à une ambiance. Je lui ai demandé quelques corrections, ça a dormi un petit bout de temps et j'y ai ensuite travaillé plusieurs semaines. Au départ, comme c'était récité *recto tono*, aucun rythme ne s'affirmait. Avant de penser musique, j'ai voulu structurer un peu plus la récitation, mais sans la dénaturer. Je voulais trouver la vitesse approximative, la pulsation de ce texte-là. Je l'ai passé au crible du métronome, cherchant dans chaque bout de phrase quel en était le point de chute : est-ce « Je SUIS un musicien » ou bien « Je suis un musiCIEN » ? À partir de là une musique devenait possible. J'ai composé la musique, j'ai mixé la « toune » et je l'ai renvoyée à Jim qui tout de suite a voulu trouvé une façon de la diffuser. C'est alors qu'il a eu l'idée d'un film.

Après en avoir parlé avec quelques cinéastes à l'étranger, je me suis rappelé le travail que nous avons fait, Pierre Hébert et moi, trente ans plus tôt. J'aime beaucoup son travail abstrait. Je lui ai donc demandé de faire un film sur de la musique, un peu comme pour un clip mais pas dans un contexte pop ; on fonctionnerait à l'envers, en quelque sorte. Quand j'ai vu les premiers croquis, j'ai su que ce serait vraiment bon ! Il a fallu ensuite, par ordinateur, ajuster l'image à la musique. Les gens du Festival du nouveau cinéma ont bien aimé le résultat, mais auraient préféré une version française ! J'ai alors enregistré Paule Marier lisant son propre texte, récitation que j'ai dû tailler ensuite pour que la piste guide, c'est-à-dire le canevas anglais, puisse l'accueillir ; car, bien évidemment, les phrases n'ont pas la même longueur, et elles n'obéissent pas à la même prosodie. Par ailleurs, les deux versions ont des tonalités tout à fait différentes : dans la version anglaise, c'est un homme qui récite ; et sa voix n'exprime pas autant de compassion, elle est plus *straight*. Et maintenant, il existe même une troisième version : une version qui réunit les deux voix mais exclut la musique. Cette version à deux voix évoque, d'une certaine façon, le bilinguisme canadien. C'est fascinant parce que, en écoutant une seule des voix, on entend très bien ce qui est dit ; si on écoute l'autre, on entend très bien aussi ; mais vaut mieux ne pas écouter les deux en même temps, parce qu'alors on risque l'explosion !