

BLACKBURN, Maurice. *Filmusique, filmopéra* (2 disques, un livret de 84 pages). Montréal : Étiquette Analekta / Phonothèque québécoise-Musée du son / ONF, 1996.

Serge Cardinal

Volume 6, Number 2-3, Spring 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1000983ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1000983ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Cardinal, S. (1996). Review of [BLACKBURN, Maurice. *Filmusique, filmopéra* (2 disques, un livret de 84 pages). Montréal : Étiquette Analekta / Phonothèque québécoise-Musée du son / ONF, 1996.] *Cinémas*, 6(2-3), 231-234.
<https://doi.org/10.7202/1000983ar>

BLACKBURN, Maurice. *Filmusique, filmopéra* (2 disques, un livret de 84 pages). Montréal : Étiquette Analekta / Phonothèque québécoise-Musée du son / ONF, 1996.

Louïe est une vue du dedans.

Hoffman,
Kriesleriana

Par obligation et de droit, il faut ici écouter l'œuvre en dépit de la pensée de son auteur. Maurice Blackburn énonce sans détour, au commencement du livret accompagnant les deux disques consacrés à son travail de musicien et de concepteur sonore pour le cinéma, que la musique de film ne peut avoir « [...] une existence en dehors du cadre audiovisuel pour lequel elle a été créée ». Or, par un retournement prodigieux, la structure musicale de ces bandes sonores, pourtant intimement liée à la syntaxe visuelle des films, persiste et s'impose en toute autonomie, donnant prise à une écoute acousmatique. En l'inscrivant le plus possible au cœur des images, Maurice Blackburn a arraché sa musique à une dépendance aux objets ou aux situations visibles à l'écran et a imposé un dialogue plus fondamental entre les structures musicale et visuelle. Si l'image est absente, sa trace continue d'écrire la partition : l'auditeur ne se demande plus « Que devrais-je voir lorsque j'entends cela ? », mais « visualise » la forme musicale de ces bandes sonores. L'auditeur touche-t-il là à une visibilité de la musique ou à une musicalité du cinéma¹ ?

Mais justement, que doit-on entendre ici par « musique de film » ? La musique de Maurice Blackburn, rassemblée par les responsables de cette édition (Réal La Rochelle, Marcel Carrière et Louise Cloutier), n'est pas celle d'un mélodiste arrachant des pages de la musique romantique pour en tapisser l'espace sonore

et les scènes dramatiques des films. Bien qu'il ait souvent composé ce que son partenaire de travail Yves Daoust appelle de la « musiquette », son itinéraire d'apprentissage, qu'évoque Louise Cloutier, ou encore le projet fragile et éphémère de l'Atelier de conception et de réalisation sonores qu'il constitue à l'ONE, et dont Réal La Rochelle raconte l'épopée, mènent tout droit à une musique concrète et électronique².

Maurice Blackburn, il faut le rappeler, avec ses toutes premières réalisations sonores datant du début des années 50 (essentiellement des films d'animation produits ou réalisés par Norman McLaren), se trouve à la ligne de départ, avec quelques très rares compagnons (je pense ici à Pierre Schaeffer et Pierre Henry), d'une nouvelle aventure musicale. À l'instar de ces derniers, il ouvre le champ musical à de nouveaux « objets sonores ». Chaque son, quelle que soit sa source, instrumentale ou non, est maintenant considéré dans toutes ses dimensions, au-delà du simple trio tonalité-intensité-durée. Il apparaît alors possible de composer une « musique » en suivant la richesse de timbre des sons, en suivant l'allure, le grain, l'épaisseur harmonique, le déplacement spatial et la fluctuation temporelle. L'objet sonore est maintenant sollicité dans son épaisseur matérielle et non plus simplement dans sa minceur mélodique.

À ce projet musical auquel il souscrit s'ajoute un projet cinématographique. En quelque sorte, cette ouverture vers la musique concrète oblige Blackburn à formuler de nouveaux rapports entre les sons pour l'image. « Dans une approche électro-acoustique de la bande sonore, tous les sons — aussi bien les paroles que les sons réalistes — sont considérés comme exploitables musicalement », écrit Yves Daoust. Et de l'esthétique à la pratique, il n'y a qu'un pas que Blackburn voudrait bien voir les cinéastes franchir : « Il faut sensibiliser les cinéastes aux problèmes de la conception sonore, c'est-à-dire d'une trame élaborée, tant au niveau des idées qu'au niveau de la ou des techniques utilisées, dès la mise sur pied, dès la préparation du film [...] ». À l'exception de quelques collaborations, il ne verra jamais son vœu exaucé, mais la conception sonore est devenue aujourd'hui une activité de création importante dans la production cinématographique, « cinéma de l'affect » oblige.

Il faudrait pouvoir décrire toutes les œuvres de cette riche anthologie tellement chacune renvoie à une écriture et à un contexte spécifiques³. Des bandes sonores construites grâce aux premiers « synthétiseurs » électroniques et conçues pour le cinéma d'animation (*Twirligig*, *A Phantasy*, *Blinkity Blank*) jusqu'aux musiques accompagnant les films d'Anne-Claire Poirier (*Les Filles du Roy*, *Mourir à tue-tête*) en passant par la rhétorique plus radicalement électro-acoustique du film expérimental *Je* (Louis Portugais) ou du documentaire *Jour après jour* (Clément Perron), une esthétique musicale et cinématographique est mise en place, graduellement mais obstinément.

La musique de Blackburn est largement fondée sur le fragment et le collage, mais elle évite les soubresauts de la rupture pour choisir la tension des rapports de force. Dans sa syntaxe, la bande sonore de *Jour après jour*, par exemple, favorise systématiquement la « transition »⁴ ou le « lien » pour mener d'une unité sonore à une autre, jusqu'à faire terminer chaque motif non dans l'arrêt brutal mais dans la « suspension ». Rarement aussi, Blackburn a-t-il recours à un entassement volumineux des plans sonores. Au contraire, une unité sonore s'appuie souvent sur celle qui la suit par un procédé de « tuilage », ou encore un simple filet ténu ou une faible oscillation serrée serrent d'« appui » à la voix, « musicalisée » comme tant d'autres sources sonores et dont le pouvoir dramatique est augmenté par le fait même.

Une musique, qui aurait pu donc mener à un espace sonore fracturé par ses multiples emprunts et l'hétérogénéité acoustique de ses matériaux sonores, mène plutôt à des mouvements spatiaux répétés, en forme de delta, où à une « accumulation » succède une « dispersion » des agrégats sonores. Et les rares ponctuations franches, percussives pour la plupart, ne marquent souvent que la jonction de deux motifs d'un discours musical fonctionnant par ailleurs par fines variations. C'est pourquoi les moments de grande expressivité semblent avoir été préparés par un travail souterrain qui aboutit dans une « affirmation » soudaine. Je pense notamment ici au finale de *Jour après jour* où, dans l'explosion sonore, le son déchirant d'une sirène de train apparaît alors comme un cri de douleur ou un appel au secours.

Et si l'auditeur a quelquefois le sentiment d'une absence, celle de l'image, cette absence n'en est pas moins structurante. L'image silencieuse en appelle à l'oreille musicale, qui accorde alors aux creux, aux vides, aux ellipses, aux suspensions le rôle d'articulations signifiantes d'un discours. « Tout silence [ne contient-il pas] l'hypothèse d'un secret » (Nabokov, p. 24) ?

Serge Cardinal

Université de Montréal

NOTES

1 Voir le numéro « Musicalité et cinéma » (sous la direction de Réal La Rochelle), *Cinémas*, vol. 3, n° 1 (1992).

2 « La musique concrète prétendait composer des œuvres avec des sons de toutes provenances — notamment ceux qu'on appelle bruits —, judicieusement choisis, et assemblés ensuite grâce aux techniques électro-acoustiques du montage et du mélange des enregistrements. Inversement, la musique électronique prétendait effectuer la synthèse de n'importe quel son sans passer par la phase acoustique, en combinant, grâce à l'électronique, ses composants analytiques [...] » (Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris : Seuil, 1966, p. 17).

3 Les contributions de Louise Cloutier et de Réal La Rochelle, à l'intérieur du livret, dressent de manière synthétique et pertinente le « paysage sonore » et les contextes particuliers dans lesquels Blackburn a évolué.

4 Cette fonction (et toutes les autres placées entre guillemets) est plus qu'une métaphore explicative, elle est tirée d'une terminologie, associée à une analyse fonctionnelle de la syntaxe musicale, et établie par Stéphane Roy dans « Analyse des œuvres acousmatiques : quelques fondements et proposition d'une méthode », *Circuits*, vol. 4, n° 1-2 (1993) p. 67-92.

OUVRAGES CITÉS

Nabokov, Vladimir. *Bruits*. Paris : Mille et une nuits, 1995.

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*. Paris : Seuil, 1966.