

Entretien avec Richard Grégoire et Robert M. Lepage

Marcel Jean

Numéro 67, été 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22843ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Jean, M. (1993). Entretien avec Richard Grégoire et Robert M. Lepage. *24 images*, (67), 20–27.

entretien avec

RICHARD GRÉGOIRE ET ROBERT M. LEPAGE

PROPOS RECUEILLIS PAR MARCEL JEAN

Collaborateur de Lewis Furey, musicien attitré des films de Robert Ménard et d'Yves Simoneau, Richard Grégoire a composé quantité de musiques pour des longs métrages (celle de *Being at Home with Claude*, de Jean Beaudin lui a valu un prix Génie) et des séries télévisées (dont les succès *Les filles de Caleb* et *Sbehaweb*). Robert M. Lepage, quant à lui, vient du cinéma d'animation (sa collaboration avec Pierre Hébert) et du documentaire (*Alias Will James*, de Jacques Godbout; *Hotel Chronicles*, de Léa Pool; etc.). Il vient de terminer la musique du long métrage de François Bouvier, *Les pots cassés*. Nous avons choisi de rencontrer Grégoire et Lepage ensemble, pour confronter leurs horizons, et ainsi mieux arriver à définir le métier de musicien de cinéma.

24 IMAGES: *La situation de la musique au cinéma semble assez paradoxale. D'une part, on pourrait dire qu'il s'agit d'un secteur privilégié; on remarque la musique, elle a une vie autonome en dehors du film, avec son propre marché. D'autre part, on pourrait aussi dire qu'il s'agit d'un secteur mal considéré par l'industrie; plusieurs musiciens se plaignent qu'on y consacre peu d'argent, ou de ne pas être invités au mixage, etc. Comment situez-vous votre travail entre ces deux pôles?*

ROBERT M. LEPAGE: Théoriquement, la musique est bien considérée, mais l'un des problèmes lié à la musique, c'est qu'il s'agit d'un secteur très difficile à chiffrer; il est difficile de dire ce que coûte de la bonne musique. Parfois, tu peux faire quelque chose de génial avec peu de moyens, une instrumentation minimale et à peine deux sessions de studio. Mais tu ne peux pas réussir cela à tous les coups. Alors si les prix sont basés là-dessus, on ne s'en sort pas. Par ailleurs, le budget alloué à la musique est déterminé lors de la préproduction. Mais, souvent, en cours de tournage, certains dépassements budgétaires surviennent et on puise l'argent à même celui prévu pour la musique. Cela parce qu'il est toujours possible de faire de la musique avec moins d'argent.

On remarque justement que dans les films québécois, la musique fait rarement appel à de grands ensembles. Il y a généralement peu d'instruments, beaucoup de synthétiseur, beaucoup d'échantillonnage...

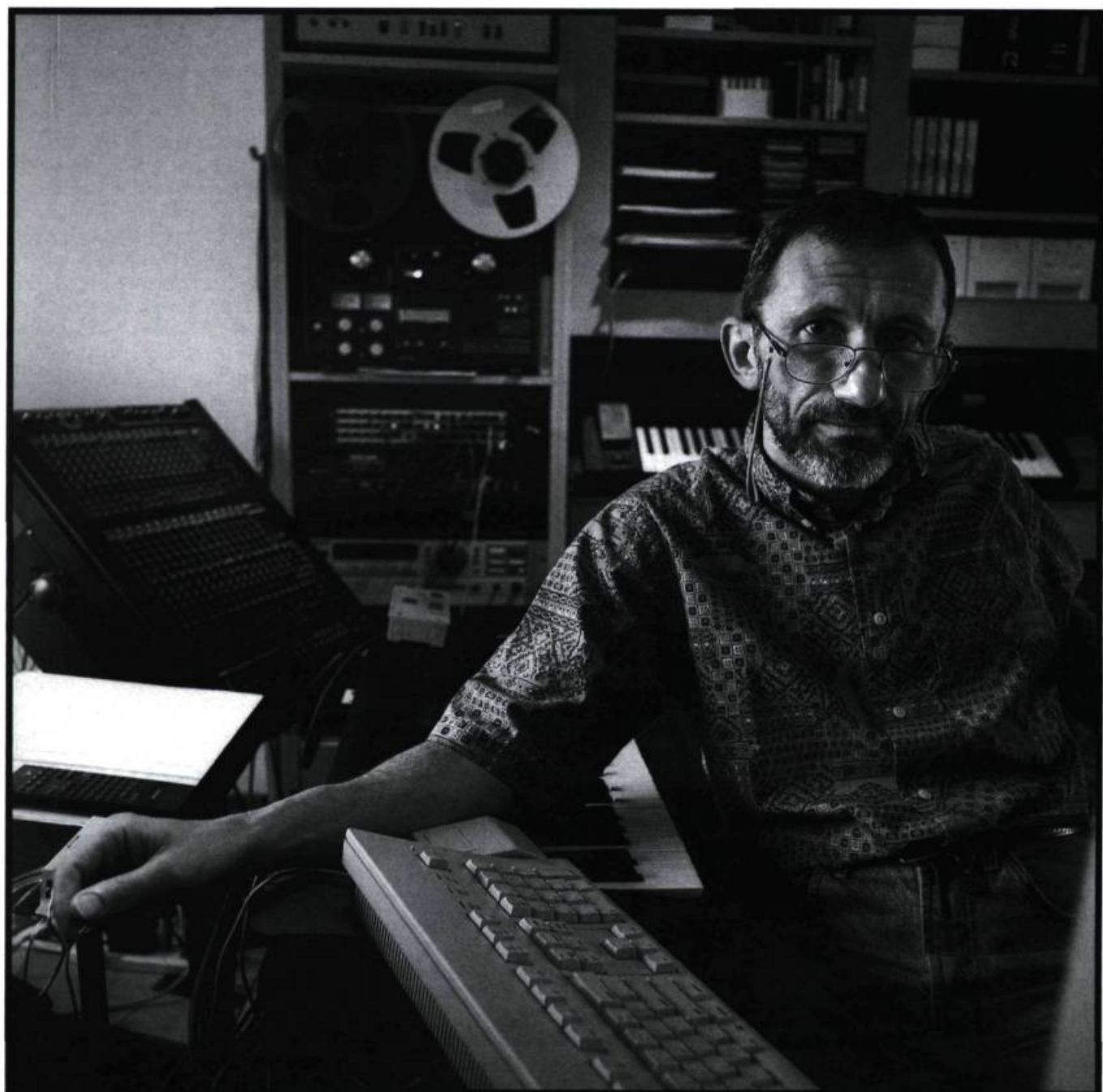
RICHARD GRÉGOIRE: Le problème ne se limite pas qu'à la musique. Il est généralisé dans tous les secteurs du cinéma québécois. C'est le même manque d'argent qui oblige les scénaristes à écrire des histoires à deux ou trois personnages et qui fait que les compositeurs n'écrivent pas de la musique pour orchestres symphoniques.

J'aurais pourtant tendance à penser que la place importante qu'occupent le synthétiseur et l'échantillonnage dans les films repose aussi sur la volonté des musiciens.

R. GRÉGOIRE: Il y a eu une vague. À une certaine époque on n'en avait que pour le synthétiseur. Ce qui a eu un effet pervers parce que ça a fait chuter les prix, de sorte qu'aujourd'hui les budgets ne sont pas prévus pour permettre l'emploi de plusieurs musiciens. Et cela même s'il y a chez plusieurs, je crois, une volonté de travailler avec des musiciens.

R. M. LEPAGE: Il y a un certain retour vers l'acoustique, mais surtout dans les secteurs où on valorise encore l'aspect artisanal: dans le documentaire, en animation, par exemple. Dans ces secteurs, on semble respecter davantage le travail d'un compositeur, on apprécie l'apport des musiciens. Les budgets ne sont pas énormes, mais ils permettent l'emploi de musiciens. Ce qui n'est pas vrai lorsqu'on travaille pour la télévision.

Voulez-vous dire qu'un compositeur a plus de moyens lorsqu'il œuvre à un film d'animation de cinq minutes produit par l'ONF



Richard Grégoire

PHOTO : BERTRAND CARRIÈRE

que lorsqu'il se consacre à un long métrage issu de la grande industrie?

R. M. LEPAGE: J'ai fait trois longs métrages et je dirais que le ratio est le même qu'en animation. Je dois cependant ajouter que si j'arrive à livrer une musique construite autour de plusieurs instruments, c'est que je suis assez polyvalent pour jouer moi-même la plupart des partitions. C'est donc comme si je me payais en tant qu'instrumentiste, mais pas en tant que compositeur.

R. GRÉGOIRE: Il faut aussi préciser que si les budgets des longs métrages sont meilleurs que ceux des séries télévisées, les dépenses sont aussi plus grandes. Lorsque je compose pour la télévision, je n'ai pas besoin d'un appareillage très sophistiqué puisque la musique est destinée à de petits hauts-parleurs, dans les salons. Je peux donc réaliser le mixage chez moi, avec mon équipement. Mais quand je travaille pour le cinéma, c'est autre chose. Je dois nécessairement aller mixer en studio, même lorsque je suis le seul interprète. Les conditions sonores dans les salles de projection exigent cette qualité technique. Pour cette raison, même si les budgets sont meilleurs, il est difficile d'engager de grands ensembles.

J'adorerais écrire pour de grands orchestres, mais j'ai malheureusement très peu d'expérience dans ce domaine parce que je n'en ai presque jamais les moyens. Cela devient donc un cercle vicieux. Si nous écrivions fréquemment pour de tels ensembles, nous pourrions nous améliorer, prendre de l'assurance... Mais la situation actuelle incite à la paranoïa... Nous avons presque peur de l'orchestre...

R. M. LEPAGE: Dans ce contexte, parce qu'on ne peut pas rater notre coup, on est porté à choisir la sécurité des petits ensembles.

Est-ce que l'écriture de musique de film demande des qualités particulières? Faut-il connaître le cinéma, par exemple?

R. M. LEPAGE: J'aime le cinéma, mais pas plus que la moyenne des gens. Pourtant, quand j'ai commencé à composer pour le cinéma, je me suis rendu compte que c'était mon affaire. J'aime décoder une image, trouver le son qui lui sied bien, marier ma musique à des effets sonores. C'est un grand plaisir pour moi. J'imagine que ce plaisir, c'est la première qualité particulière.

Il faut aussi concevoir la musique comme du son. C'est-à-dire que souvent, la musique de film est si subtile, elle occupe une place si précise dans l'enchevêtrement des effets sonores qu'elle confine davantage au montage sonore qu'à la véritable composition musicale. C'est vraiment à la limite de la musique. Alors, à ce niveau, le musicien doit être capable d'abandonner l'idée d'écrire une «œuvre» musicale pour vraiment se consacrer à la musique de film. Il ne doit pas chercher à écrire une symphonie à tout coup. L'étendue de la musique de film va d'un simple bruit à des plages musicales plus amples.

R. GRÉGOIRE: Mon expérience est comparable à celle de Robert M. Lepage. J'ai commencé à composer en faisant de la musique de film. On dirait qu'il m'a fallu les images pour découvrir le compositeur en moi. Conséquemment, je n'ai pas envie de faire ma symphonie. C'est vraiment le film qui me stimule et qui me permet d'inventer de la musique. Et l'interaction ne se limite pas aux images, parce que j'aime aussi intégrer la piste sonore à ma musique, comme si elle en faisait partie. C'est d'ailleurs pour cette raison que j'aime composer avec des ordinateurs; cela me

permet de travailler toujours en présence de la trame sonore du film.

Vous composez donc sur le dialogue?

R. GRÉGOIRE: Sur presque tout... Sur le dialogue, le bruitage... Malheureusement, je ne peux pas tout avoir. Mais la matière sonore dont je dispose est présente à toutes les étapes de l'élaboration de la musique.

Procédez-vous aussi de la même façon?

R. M. LEPAGE: Pas tout à fait. Je rencontre le monteur sonore, j'écoute son travail et je prends des notes avant d'aller composer. Par exemple, récemment j'ai eu à composer un pastiche de musique de thriller pour *Les pots cassés* de François Bouvier. Habituellement, dans ce type de musique, il y a toujours une trame de fond, un peu comme les petites percussions dans le thème de *Mission impossible*. J'ai donc expliqué au monteur sonore que je n'en mettrais pas dans ma musique, que ces percussions seraient remplacées par les craquements du plancher et l'ouverture de la fenêtre que l'on entend pendant la scène. Le monteur sonore doit donc tenir compte de cela au moment où il placera ces bruits.

R. GRÉGOIRE: Je tiens compte de cela moi aussi. Tout le début de *Being at Home with Claude* est fait ainsi. Le monteur sonore n'avait pas encore terminé de monter la séquence, mais il m'a fourni tous ces sons: le métro, le feu d'artifice, etc. J'ai alors conçu une bande sonore temporaire à partir de laquelle j'ai composé.

Je considère également le dialogue comme une ligne instrumentale. Je le contourne, je l'appuie, mais je n'entre pas en conflit avec lui. Ma musique s'insère dans le dialogue comme le dialogue s'insère dans ma musique.

R. M. LEPAGE: Mais, les rapports entre le bruit et la musique vont aussi dans les deux sens. Récemment, sur *Les pots cassés* de François Bouvier, j'ai fait une expérience intéressante: le monteur sonore m'a fourni ses bruits pour que je les accorde, donc que j'en fasse de la musique, et moi je lui ai fourni des éléments musicaux, dont il s'est servi pour faire du bruit. Ainsi, il a utilisé des sons de violon pour sonoriser des gouttes d'eau s'écoulant dans un lavabo, et le son d'un instrument australien pour remplacer le bruit d'un avion qui passe. De cette façon, il y a une véritable concordance entre la musique et le bruitage dans le tissu sonore du film.

On entend souvent parler de conflits entre des musiciens et des monteurs sonores. Or, vous semblez plutôt insister sur l'harmonie qui règne entre ceux qui occupent ces deux fonctions.

R. M. LEPAGE: Je pense que cela dépend du type de compositeur. Quand tu es passé par la musique contemporaine, ou la musique actuelle, tu considères le bruit comme un élément musical. Mais, si tu viens d'une école plus traditionnelle, tu peux avoir tendance à écrire une belle petite pièce que tu ne voudras pas voir gâcher par le bruit d'un autobus qui passe.

Moi, je ne me destinais pas à la musique de film. Mais mon premier disque intégrait beaucoup d'atmosphères sonores. Et les premiers cinéastes qui m'ont contacté l'ont fait en me disant qu'ils s'intéressaient à moi parce que je tenais compte de l'atmosphère. Pour eux, c'était déjà de la musique de film.

Est-ce que la musique de film est forcément une musique descriptive?



Robert M. Lepage

PHOTO : BERTRAND CARRIÈRE

R. GRÉGOIRE: Il y a plusieurs possibilités. Ce n'est certainement pas aussi simple que de dire: dans cette scène il y a de la peur, donc la musique doit exprimer cette peur. Le compositeur de musique de film a le privilège de connaître la construction du film, son cheminement, son dénouement. Il n'est pas dans la position du spectateur, il participe à la création du film. Par conséquent, il doit se servir de ce privilège pour rendre les émotions plus complexes, pour prendre des détours, pour établir des rapports, pour travailler en contrepoint.

R. M. LEPAGE: En fait, je ne crois pas que ce soit les musiciens qui insistent pour souligner une émotion. Ce sont davantage les réalisateurs, peut-être par manque de confiance en leurs images. Souvent le réalisateur nous demande quelque chose et on lui refuse sous prétexte que «c'est déjà là». Vous savez, il n'y a rien de plus amusant que de détourner un cliché... et il y a beaucoup de clichés dans la musique de cinéma.

J'ai lu quelque part qu'il existait, aux États-Unis, une ou des compagnies qui emploient des compositeurs qui travaillent en groupe, autour d'une grande table. Le premier compositeur n'écrit que des scènes d'accident, le second des scènes d'amour, etc. Ils font de la musique en série, dans l'esprit des chaînes de montage de Ford. C'est comme ça qu'on arrive au paroxysme de la musique stéréotypée.

L'esprit du spectateur est imprégné de ces clichés; il entend trois notes et déjà il sait que les automobiles vont se frapper. Pour un musicien, le défi c'est d'éviter cela.

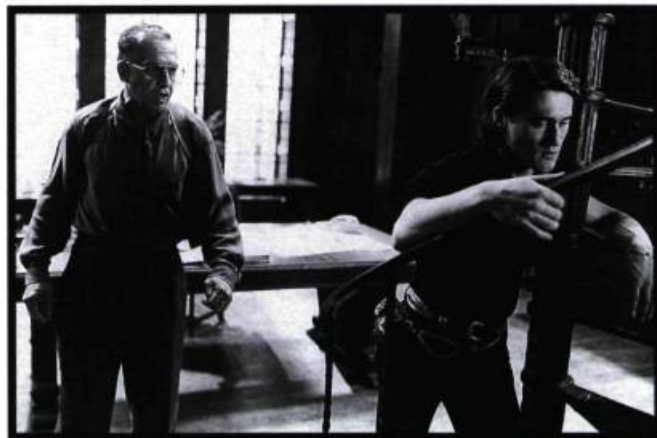
Par ailleurs, quand on dit musique de film, on dit aussi musique populaire. L'essentiel du corpus musical, en ce qui concerne les longs métrages, appartient à la musique populaire. La grande industrie veut avoir la mélodie qui se vendra et qui, par ricochet, fera vendre le film. C'est dans ce contexte que la musique de film devient une sorte de «best of» de la musique occidentale. Quand on écoute du John Williams, qui travaille avec Spielberg et Lucas, on entend des relents de Brahms, de Mahler et de Prokofiev mêlés à des sons électriques et aux synthétiseurs. C'est l'art du pastiche. Une grande partie du plaisir que l'on prend à écouter cette musique vient de l'habileté avec laquelle elle assimile les grands moments de la musique classique et populaire.

On s'attend généralement à ce qu'un réalisateur sache parler au directeur photo, communiquer avec les acteurs pour obtenir d'eux ce qu'il veut. Est-ce que les réalisateurs savent parler musique?

R. GRÉGOIRE: Il y a beaucoup d'anecdotes à ce propos, beau-



Les filles de Caleb et Being at Home with Claude, deux réalisations de Jean Beaudin pour lesquelles Richard Grégoire a composé la musique.



coup d'histoires d'incompréhension, mais j'avoue que j'ai été assez chanceux. Disons que ce n'est pas uniforme. Chaque réalisateur a sa façon, ses termes pour aborder la musique. Et ils n'ont certainement pas les mêmes attentes. L'un des aspects intéressants, c'est la perception qu'ils en ont. En tant que compositeur, je ne perçois pas toujours la portée émotive de ce que j'écris. Alors, le réalisateur est en quelque sorte mon premier public. Il peut percevoir dans ma musique une angoisse qui n'a pas sa place dans la scène et que je n'ai pas voulu y mettre. Mais, la musique étant ce qu'elle est — c'est-à-dire quelque chose qui fait appel à la sensibilité pure — cela ne veut pas dire que la majorité des gens va percevoir cette angoisse. La discussion devient donc complexe.

R. M. LEPAGE: Un jour, j'ai eu à faire une musique pour le générique d'un film. Je l'ai fait entendre simultanément à la réalisatrice et à la monteuse sonore. La réalisatrice m'a dit: «Ça ne va pas, la musique est trop lourde pour mon film.» Alors la monteuse s'est retournée et a dit: «Quoi? Au contraire, c'est bien trop léger!» C'est comme ça qu'on se rend compte que certains sont plus sensibles à ce qui se passe au bas de la portée et que d'autres le sont vis-à-vis de ce qui se passe en haut. L'une s'est concentrée

PHOTOS: MICHEL GAUTHIER

PHOTO : BRUNO MASSENET



dès qu'une note est placée, cela a des conséquences. Je peux difficilement repartir à zéro. Il y a autant de musiques possibles que de compositeurs. C'est pour cela que les discussions préliminaires entre le compositeur et le cinéaste sont si importantes.

Est-ce que les réalisateurs arrivent avec des idées très précises? Par exemple, je sais qu'avant que Jean Corriveau en fasse la musique, on avait monté certaines scènes d'Un zoo la nuit avec de la musique préexistante: Bruce Cockburn, etc. Cela a sans doute une incidence sur le travail du compositeur.

R. GRÉGOIRE: Ça c'est une autre histoire. Lorsque le film est monté avec une musique donnée et que le réalisateur vient te demander d'en composer une autre, il est mentalement prisonnier de cette première musique. C'est donc extrêmement difficile. D'ailleurs, vous savez que pour *2001: A Space Odyssey*, Kubrick avait commandé de la musique à un Anglais. Mais, en attendant sa musique, il a utilisé comme guide de montage la musique de Richard Strauss, de Johann Strauss, etc. Il avait donc envoyé la première moitié du film au compositeur et continuait de travailler à la seconde moitié. À un certain moment, Kubrick a averti le compositeur qu'il n'aurait pas besoin de musique pour la deuxième moitié puis, finalement, il a décidé de garder uniquement la musique préexistante.

Les pots cassés de François Bouvier et Souvenirs de guerre de Pierre Hébert. Création musicale: Robert M. Lepage.

PHOTO : ONF



Voilà qui n'a rien d'étonnant parce que quand un film est monté autour d'une musique, l'esprit s'habitue à celle-ci, le film s'en imprègne. Pour un compositeur, il n'y a rien de pire que de devoir remplacer de la musique.

R. M. LEPAGE: Les films nous arrivent de toutes sortes de façons. Parfois les réalisateurs n'ont qu'une vague idée de ce qu'ils veulent, parfois ils savent davantage ce qu'ils ne veulent pas que ce qu'ils veulent. Il faut donc discuter pour savoir ce que le réalisateur aime. Parfois, par exemple, le film dicte une certaine approche musicale — de l'avis du compositeur du moins — mais le réalisateur, lui, rêve d'avoir fait un autre film. Et c'est la musique de l'autre film qu'il veut. C'est alors la bonne connaissance des goûts du réalisateur qui nous permettra de trouver, à travers ce qu'il aime, une musique qui sera fidèle au film. C'est vraiment un mariage à trois: le film, le réalisateur et le compositeur.

R. GRÉGOIRE: Il faut toujours se demander jusqu'où on peut faire des concessions lorsqu'on est en désaccord avec le réalisateur. Parce qu'il s'agit quand même d'un travail de création. Ce n'est pas uniquement de la technique... Et aussi, parce que notre travail se situe dans le territoire créatif, on peut déformer l'œuvre du

sur la flûte et par conséquent trouve cela trop léger, tandis que l'autre a été angoissée par le tambour. La musique crée donc des états qui ne sont pas les mêmes pour tout le monde. Et c'est au compositeur de décoder ces états.

R. GRÉGOIRE: Cela dit, le réalisateur reste le maître d'œuvre. Sa sensibilité doit transparaître dans l'ensemble des éléments du film.

Est-ce que la musique est quelque chose de très malléable, une fois composée? Que faites-vous lorsqu'un réalisateur écoute la musique et dit: «C'est bon, mais il faut enlever la flûte, elle m'énerve»?

R. M. LEPAGE: Un réalisateur ne dira jamais ça. Il va plutôt dire: «C'est mauvais» ou «Ça ne va pas.» C'est toi qui devras comprendre qu'en enlevant la flûte, ce sera mieux.

R. GRÉGOIRE: C'est malléable jusqu'à un certain point. Au début tout est ouvert, tout est possible. On peut tout changer. Mais, progressivement, ça prend forme, ça durcit, comme du ciment. Alors on ne peut plus vraiment changer quoi que ce soit sans tout briser.

R. M. LEPAGE: Quand le film arrive, tout est possible. Mais,

PRINCIPAUX FILMS ET DISCOGRAPHIES

Robert M. Lepage

Étienne et Sara, réal. Pierre Hébert, 1984
(en coll. avec Jean Derome et René Lussier).
Alias Will James, réal. Jacques Godbout, 1988.
La lettre d'amour, réal. Pierre Hébert, 1988.
Un soleil entre deux nuages, réal. Marquise Lepage, 1989.
Dessine-moi une chanson, réal. Francine Desbiens, 1990.
La nuit, tous les chats sont gris,
réal. Jean-Philippe Duval, 1990.
Hotel Chronicles, réal. Léa Pool, 1990.
Tirelire, combines & cie, réal. Jean Beaudry, 1992
La vie a du charme, réal. Jean-Philippe Duval, 1992.
Les pots cassés, réal. François Bouvier, 1993.

■ ■ ■

La traversée de la mémoire morte, Ambiances Magnétiques,
AM 011, 1989.
Adieu Léonardo, Ambiances Magnétiques, AM 024CD,

Richard Grégoire

Pouvoir intime, réal. Yves Simoneau, 1986.
Les fous de Bassan, réal. Yves Simoneau, 1986.
La ligne de chaleur, réal. Hubert-Yves Rose, 1988.
Bonjour monsieur Gauguin, réal. Jean-Claude Labrecque,
1989.
Les filles de Caleb, réal. Jean Beaudin, 1990-1991.
Being at Home With Claude, réal. Jean Beaudin, 1992.
Shebaweb, réal. Jean Beaudin, 1992.
Blanche, réal. Jean Beaudin, 1993.

■ ■ ■

Les filles de Caleb, Les productions Richard Grégoire Inc.,
CALEC-9, 1990.
Émilie, la passion d'une vie, Analekta, 1992.
Shebaweb, Analekta, AN 2 806, 1992.

réalisateur, on touche à sa construction. Même si le cinéaste a tout contrôlé jusque-là, la musique peut changer le sens des images.

R. M. LEPAGE: À cause de cela, notre travail est délicat. Et si on revient à la question des qualités du compositeur de musique de film, il faut ajouter la sensibilité dans les rapports interpersonnels. Parce que le réalisateur n'a pas toujours le langage musical pour s'exprimer et que l'on doit faire la part des choses entre le servir et créer.

Est-ce qu'une bonne musique de film est nécessairement une musique qui s'écoute sans le support de l'image?

R. GRÉGOIRE: En principe, ce ne devrait pas l'être. Comme la musique est conçue dans un rapport constant aux images, la musique seule est souvent incomplète. Je dirais que c'est le cas de la plupart de mes musiques.

R. M. LEPAGE: D'abord, la musique de film est souvent très courte. Elle ne respecte pas la durée habituelle des pièces musicales. Ensuite, on se prive de certains moyens dans la composition parce qu'il y a des dialogues, des bruits, etc. Lorsque la musique est seule, il manque donc de l'information. Souvent, la musique que l'on peut se procurer sur disque a été réarrangée et remontée pour l'occasion.

R. GRÉGOIRE: Il y a bien sûr des moments où la musique est plus importante et où l'image est accessoire. Ce sont ces plages musicales que les gens retiennent et qui font vendre les disques. Dans ces moments, la musique est plus autonome.

R. M. LEPAGE: Un jour, un cinéaste m'a contacté en me disant: «Vous avez fait la musique de tel film et je n'ai pas remarqué la musique dans ce film. Alors je vous engage.» C'est dire à quel point certains cinéastes s'attendent à ce que la musique soit discrète!

Vous demande-t-on fréquemment de recomposer ce que vous avez fait pour un film qui a eu du succès?

R. M. LEPAGE: En général, ce que les gens demandent, ce

n'est pas tellement la musique que tu as déjà faite, mais plutôt la magie qui se dégageait du mariage entre les images d'un film et sa musique.

R. GRÉGOIRE: Le résultat atteint dans *Les filles de Caleb*, c'est ça qu'on me redemande. Couramment. On veut avoir cet effet.

Avez-vous, comme fantôme de pouvoir, le désir de contrôler la bande sonore?

R. GRÉGOIRE: Ah oui! J'adorerais avoir la responsabilité de la bande sonore d'un film. Mais pas n'importe quel film, bien entendu. Il faudrait que le film gagne à ce que la conception sonore soit faite par un musicien.

R. M. LEPAGE: Moi, j'aime bien l'aspect collégial. J'aime travailler avec le monteur sonore et avec des musiciens. J'aime les accidents qui surviennent quand le travail de différentes personnes entre en interaction.

R. GRÉGOIRE: Ce désir de contrôle explique peut-être pourquoi ça me plaît tant de réaliser ma musique seul, grâce aux ordinateurs. De cette façon, je contrôle tout. À l'époque où nous travaillions encore avec les partitions, avant d'avoir sous la main toutes ces machines, j'étais du genre à écrire tous les détails. Même pour les percussions, j'écrivais chaque coup en précisant que l'un devait être un peu plus fort que l'autre, etc. Je voulais être maître de la situation. Mais, on dirait que ma musique nécessite ça. En général, mes compositions sont difficiles d'exécution et lorsque je fais de la musique avec de vrais musiciens, c'est toujours très délicat, la réussite tient à des détails d'une extrême précision.

R. M. LEPAGE: Ça vient de ta formation qui est celle de la musique contemporaine. C'est une musique axée sur la maîtrise. Moi, je viens de l'improvisation... et les premiers films que j'ai faits — ceux de Pierre Hébert — étaient de l'improvisation. J'ai gardé cette approche. Mes partitions sont larges, indicatives, elles dictent le tempo, le nombre de mesures, l'enchaînement des ac-

cords et un bout de mélodie. J'arrive avec les musiciens et on échange... Ils y mettent du leur. C'est très agréable mais cela a aussi des inconvénients. Je perds en précision.

R. GRÉGOIRE: Les deux méthodes ont leurs avantages et leurs inconvénients.

R. M. LEPAGE: Parfois je dis au réalisateur: «D'accord, je vais te faire ça de telle façon pour demain.» Puis, je perds le contrôle et j'arrive en studio avec tout à fait autre chose. Mais, en même temps, c'est extraordinaire. Les accidents ont un rôle considérable. Parfois, j'écris consciencieusement la musique d'une scène, et finalement je la place ailleurs et elle s'y trouve mieux que dans la première scène. Je me laisse souvent la possibilité de déplacer les choses.

R. GRÉGOIRE: Pour moi, c'est plutôt le contraire. Les musiques que je fais, souvent, ne se déplacent même pas d'un cadre. Et ce n'est arrivé que très très rarement qu'un réalisateur ou un monteur ait pris la liberté de déplacer ma musique. Elle est vraiment faite pour aller là où elle est.

À quel moment êtes-vous engagés par les cinéastes?

R. GRÉGOIRE: Le plus souvent avant le tournage. Je n'aime

pas que l'on me contacte après. Généralement, dans ces cas-là, je refuse. Je préfère prendre connaissance du scénario, observer l'évolution du film. Cependant je ne commence pas à composer avant d'avoir en mains le montage.

R. M. LEPAGE: En documentaire c'est différent. Comme il n'y a pas de scénario et qu'il est difficile d'avoir une idée précise de la couleur du film avant le montage, on choisit généralement le musicien à la fin.

Y a-t-il d'autres différences majeures entre faire de la musique pour de la fiction et en faire pour un documentaire?

R. M. LEPAGE: Je crois que la fiction permet une plus grande liberté dans l'expression des émotions auxquelles souvent on nous demande de donner du relief. En documentaire, on ne peut pas faire jouer des violons quand quelqu'un pleure. Cela fausse l'émotion. On ne peut donc pas charger, en ajouter... On est généralement subordonné au réel. Le documentaire exige davantage de réserve. L'espace permettant le commentaire musical est souvent plus mince. ■



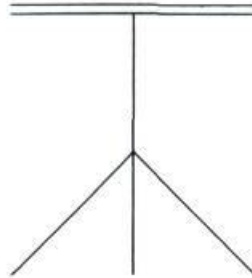
Audio-Télépoint Inc.
444, rue St-Paul est
Suite 200
Montréal (Québec)
H2Y 3V1

SPÉCIALISTE EN MONTAGE SONORE...

- Conception sonore pour films, télé-séries, publicité...
- Studio de montage avec OPUS e
- Studio de montage sur 24 pistes
- Banque sonore
- Contactez Louis Dupire et Alice Wright

849-2210

**DANIEL
CONSTANTINEAU**
CHEF D'ORCHESTRE
COMPOSITEUR
ARRANGEUR



5 000, AV. GROSVENOR
MONTRÉAL, QUÉBEC
CANADA H3W 2M1
TEL.: (514) 737-9950

MARCEL BRUNET
956-0974

JEAN SAUVAGEAU
739-2645

**Production,
conception sonore**