

Entretien avec Richard Grégoire

Jeanne Deslandes

Volume 15, numéro 1, printemps 1996

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/33754ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

ISSN

0820-8921 (imprimé)

1923-3221 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Deslandes, J. (1996). Entretien avec Richard Grégoire. *Ciné-Bulles*, 15(1), 36–39.



«Je m'approprié différents styles musicaux pour y puiser quelque chose de nouveau.»

Richard Grégoire

par Jeanne Deslandes

Depuis plus de dix ans, le nom de Richard Grégoire est associé à de nombreux films québécois, et parmi les plus populaires: **Pouvoir intime**, **Cruising Bar**, **Being at Home With Claude**, **Léolo**, **Octobre**, etc. Son travail de compositeur était apprécié sans qu'il soit considéré comme une «vedette». La mini-série *les Filles de Caleb* de Jean Beaudin a marqué un véritable tournant dans sa carrière et lui apporte une plus grande reconnaissance. Après la sortie de *l'Enfant d'eau* de Robert Ménard, il a bien voulu revoir son parcours, parler de ses influences et expliquer plus en détail sa méthode de travail.

Ciné-Bulles: Comment avez-vous débuté au cinéma?

Richard Grégoire: Je n'avais jamais vraiment osé concevoir cette possibilité. Je rêvais de musique de film comme on rêve de voler tout en sachant que c'est totalement inaccessible.

Après mes études, j'ai accompagné plusieurs artistes sur scène en plus d'être membre d'un orchestre pour des émissions de variétés. Toujours pour la télévision, j'ai composé des *jingles*. J'en étais à mes débuts dans le monde de la publicité lorsque j'ai rencontré Yves Simoneau. Il débutait également et m'a demandé d'écrire un tango pour une publicité de Loto-Québec. Ce fut un réel plaisir de travailler avec lui. Par la suite, il m'a offert de composer la musique de **Pouvoir intime**. Je ne me sentais pas prêt à composer la musique d'un long métrage: je n'avais fait que des courts métrages et de la publicité. Simoneau m'a vite rassuré: «Si tu es capable de faire

Le compositeur Richard Grégoire (Photo: Véro Boncompagni)

Entretien avec Richard Grégoire

de la musique pour 30 secondes, tu peux en faire pour une heure. C'est la même chose, c'est simplement plusieurs fois 30 secondes.»

Ciné-Bulles: Depuis *Pouvoir intime*, votre nom est associé à bon nombre de films et plusieurs d'entre eux ont obtenu énormément de succès.

Richard Grégoire: J'ai eu la chance de débiter avec un bon réalisateur et de composer la musique d'un film qui fut apprécié du public et de la critique. Il s'agit d'un tournant décisif dans ma carrière. J'ai fait à peu près tous les films de Simoneau avant son départ pour Los Angeles.

Ciné-Bulles: Vous avez une solide formation en musique.

Richard Grégoire: Je suis diplômé de l'Université de Montréal. J'ignore comment se nomme le programme aujourd'hui mais à l'époque il s'agissait de «Science en musique». Ce programme durait cinq ans. Ensuite, j'ai effectué un stage à Paris pendant deux ans. J'y ai travaillé la musique électro-acoustique à l'Office de radio-télévision française (O.R.T.F.).

Ciné-Bulles: Du classique à l'électro-acoustique, il y a un véritable écart!

Richard Grégoire: En fait, mes origines musicales sont populaires. J'ai commencé vers l'âge de cinq ou six ans avec l'accordéon. À mon entrée à l'université à l'âge de 19 ans, je n'avais exploré que la musique populaire. Je ne connaissais strictement rien du répertoire classique et c'est à l'université que je m'y suis initié. J'ai également pris goût à la musique contemporaine grâce à Serge Garant. De là il n'y avait qu'un pas à faire pour passer à la musique électro-acoustique.

Ciné-Bulles: Pendant votre stage à l'O.R.T.F., avez-vous eu la chance de suivre les cours de Pierre Schaeffer?

Richard Grégoire: Il était directeur du programme, ce qui l'occupait passablement. J'ai tout de même pu suivre les cours qu'il donnait au Conservatoire de Paris en 1968-1969. À l'annonce de son décès, il y a quelques semaines, toute cette époque m'est revenue en mémoire.

Ciné-Bulles: Il était très avant-gardiste, il a développé une nouvelle approche pour la musique.

Richard Grégoire: Il faut savoir ce qu'étaient la musique concrète et la musique électro-acoustique à cette époque, avant l'arrivée des synthétiseurs. Nous apprenions à confectionner de la musique par manipulation de sons enregistrés sur ruban magnétique. On montait la bande magnétique, on l'inversait pour la faire jouer à reculons ou encore on isolait des sons pour les insérer ailleurs. Bruitages et musique, c'était du pareil au même. Mais c'était tout sauf de l'écriture sur papier. Dans la musique concrète, il n'y a même plus de notes de musique, que de la manipulation de matière brute sonore. Nous avons passé tellement de temps à enregistrer toutes sortes de sons: des bruits, des cris d'animaux, etc. Il s'agissait d'une démarche tout à fait différente de ce que j'avais fait à l'université en m'initiant à l'écriture classique. Cela m'a habitué à un contact direct avec la matière sonore. Finies les notes sur les portées. Il n'y avait plus que le rendu. Évidemment, il fallait faire beaucoup d'écoute. C'est de cette façon que je me suis familiarisé avec le travail à partir du son émis par les haut-parleurs. J'ai d'ailleurs gardé une prédisposition pour les sons émanant d'un haut-parleur.

Cette expertise m'a été très utile pour composer de la musique de film. Contrairement à la musique de concert où la diffusion par haut-parleurs est une alternative à la prestation originale, la musique que je compose est toujours destinée à être diffusée par haut-parleurs, et ce, tant pour la télévision que pour le cinéma.

Ciné-Bulles: Comment avez-vous rencontré Jean Beaudin pour écrire la musique de la série télévisée *les Filles de Caleb*?

Richard Grégoire: Au moment où j'ai été approché, je mettais la dernière main à *Perfectly Normal* d'Yves Simoneau avec la participation de l'Orchestre symphonique de Toronto. Je disposais de 60 musiciens et je devais monter des extraits d'opéra. En deux mots, j'étais débordé. Je devais me déplacer à Toronto pour superviser les comédiens qui chantaient dans le film: prendre leur tonalité, revenir à Montréal pour transposer et produire des démos au piano, retourner là-bas et les faire répéter. Je faisais continuellement la navette entre les deux villes. C'est à ce moment-là que Cité-Amérique m'a demandé de produire un démo pour une soumission: un bien mauvais moment. Ma femme a insisté, elle a invoqué l'importance du roman d'Arlette Cousture dans l'imaginaire québécois. Elle était convaincue de la

Filmographie de
Richard Grégoire:

- 1985: *Pouvoir intime* d'Yves Simoneau
- 1986: *Exit* (avec Marie Bernard) de Robert Ménard
- 1986: *les Fous de Bassan* d'Yves Simoneau
- 1987: *les Bottes* de Michel Poulette
- 1987: *la Ligne de chaleur* de Hubert-Yves Rose
- 1988: *T'es belle Jeanne!* de Robert Ménard
- 1988: *Bonjour Monsieur Gauguin* de Jean-Claude Labrecque
- 1988: *Dans le ventre du dragon* d'Yves Simoneau
- 1988: *Richard cœur de nylon* de Michel Poulette
- 1988: *Blue la magnifique* de Pierre Mignot
- 1989: *Cruising Bar* de Robert Ménard
- 1990: *les Filles de Caleb* de Jean Beaudin
- 1990: *Perfectly Normal* d'Yves Simoneau
- 1991: *L'Homme de rêve* de Robert Ménard
- 1991: *Being at Home With Claude* de Jean Beaudin
- 1992: *Léolo* de Jean-Claude Lauzon
- 1992: *Shehawah* de Jean Beaudin
- 1993: *Blanche* de Charles Binamé
- 1993: *Meurtre en musique* de Gabriel Pelletier
- 1994: *C'était le 12 du 12 et Chili avait les blues* de Charles Binamé
- 1994: *Octobre* de Pierre Falardeau
- 1995: *la Déposition* de Robert Desrosiers
- 1995: *Witchboard 3* de Peter Svatek
- 1995: *L'Enfant d'eau* de Robert Ménard
- 1995: *Jasmine* de Jean-Claude Lord
- 1995: *Marcel poursuivi par les chiens* de Robert Desrosiers



Pierre Curzi et Marie Tifo dans *Pouvoir intime* de Yves Simoneau

qualité de la série. Alors j'ai décidé d'y accorder deux jours puisque c'était tout le temps dont je disposais.

De plus, comme on ne pouvait visionner d'extraits de la série, il fallait lire le roman et s'en inspirer. Je ne l'avais jamais lu mais ma femme m'en a fait un résumé. Elle m'a ensuite raconté l'histoire en détail tout en insistant sur la dimension psychologiques des principaux personnages. Je me suis beaucoup inspiré de cela.

J'ai décidé de ne pas opter pour de la musique d'époque. Je me suis plutôt inspiré du destin tragique qui marque la fin du roman. Autrement dit, je n'ai pas cherché à décrocher le contrat parce que je n'avais pas le temps de faire les recherches qui s'imposaient! J'ai voulu faire quelque chose à mon goût: c'était mon seul critère. Mon but n'était pas de leur plaire à tout prix. D'ailleurs je ne savais pas trop à qui je m'adressais. Je ne connaissais pas personnellement Jean Beaudin, ni les producteurs de Cité-Amérique, alors comment savoir ce qui allait leur plaire?

J'ai pris une journée pour y penser et mettre mes idées en place. Le lendemain j'ai composé et enregistré mon démo. J'ai fait un démo de trois minutes, celui que vous avez entendu puisqu'il s'agit du thème de la série télévisée. Un mois plus tard, j'obtenais la réponse: ma composition avait été choisie. Une véritable surprise.

Ciné-Bulles: En parlant du cinéma américain, Joel Goldsmith, fils de Jerry Goldsmith, disait dernièrement que pour ceux qui débutent dans le métier le budget contraint constamment à l'utilisation du synthétiseur. Faut-il craindre une perte de qualité?

Richard Grégoire: Il est vrai que le budget est généralement un facteur décisif et le synthétiseur s'impose souvent faute de budget. Mais il est faux de croire que la qualité est nécessairement inférieure lorsqu'on utilise le synthétiseur. J'admets qu'une prestation d'instrumentiste n'a rien à envier à celle d'une machine. Mais au cinéma, la précision et le synchronisme sont aussi très importants. Quand je travaille avec le synthétiseur dans mon studio, l'écran est devant moi et la musique est synchronisée à la micro-seconde près. Comme si 25 musiciens jouaient en visionnant le film et qu'ils le connaissent parfaitement pour l'avoir vu 300 fois. C'est souvent mon cas.

Si je place de la musique sur des dialogues, je peux créer un *pianissimo* de la durée exacte des dialogues et quand vient le temps de mixer, je n'ai plus d'ajustements à faire. C'est donc dire que l'appareillage électronique a lui aussi ses avantages. Un de ses atouts est la précision, et ce, aussi bien dans la synchronisation que dans l'apport émotif lors d'une scène importante ou à un moment charnière.

Par conséquent, le grand désavantage de la prestation acoustique, c'est que les musiciens que j'engage en studio n'ont jamais vu le film, ils n'ont que leur partition et ils l'interprètent du mieux qu'ils peuvent. Par contre, cela va de soi, les instruments acoustiques offrent des possibilités expressives beaucoup plus vastes. Un violon peut jouer une note de plusieurs façons différentes, tandis que l'échantillonneur du synthétiseur n'a qu'un seul son. Alors il faut tricher et compenser ailleurs, il faut corriger, ajouter un autre instrument par exemple, pour gagner de la couleur, pour que cela fasse plus vrai. Somme toute, les deux pratiques se valent. C'est une question d'esthétique, selon les exigences du film.

Ciné-Bulles: Quand on opte pour la musique acoustique, n'est-ce pas parce qu'on choisit l'orchestre symphonique avec le budget que cela implique?

Richard Grégoire: Pas toujours. Lorsque j'ai fait *C'était le 12 du 12* et *Chili avait les blues* de Charles Binamé, je disposais de vrais instruments mais peu nombreux: guitare, basse et harmonica. C'était ce qui convenait au film. Dans un contexte où on

travaille avec quelques musiciens, ce n'est même plus une question de budget. Opter pour des instruments acoustiques, cela devient un véritable choix esthétique.

Ciné-Bulles: *On parle souvent de budget pour justifier le choix du synthétiseur, mais n'y a-t-il pas d'autres facteurs qui entrent en jeu?*

Richard Grégoire: Pour *l'Enfant d'eau*, nous voulions enregistrer avec de vrais instruments et j'ai travaillé mon écriture en prévision de ce type d'interprétation. Finalement, ce sont des contraintes de temps qui ont modifié nos plans. Il fallait tout terminer pour la sortie au Festival des films du monde. Le délai était trop court, il me manquait deux semaines pour bien faire.

Ciné-Bulles: *Est-ce que Robert Ménard a exprimé très spécifiquement ses intentions pour la trame musicale de *l'Enfant d'eau*?*

Richard Grégoire: Il avait une idée précise de ce qu'il voulait. Il m'a proposé de composer sans tenir compte des émotions. La musique devait plutôt exprimer des thèmes comme celui de l'isolement sur une île déserte. C'est donc dire que les émotions des personnages passent uniquement par le jeu des comédiens tandis que la musique sert à accompagner; elle est comme un personnage qui les observe. La musique se situe loin derrière, sans prendre part aux émotions. Par conséquent, la musique de *l'Enfant d'eau* peut être divisée en thèmes qui reviennent au cours du film. Les thèmes ne sont pas méthodiques au point d'appartenir à un personnage spécifique comme on voit parfois. Les thèmes sont associés à des situations. Ils parlent sans altérer leurs modulations en réponse à l'action, comme s'il s'agissait de la présence d'un autre personnage.

Ciné-Bulles: *Ce système de références musicales par leitmotiv nous vient des opéras de Wagner. Je connais des compositeurs de cinéma qui, pour faire référence à ce type de composition musicale, parlent de «psychologie musicale» parce que le thème tend à nous rendre les pensées des personnages.*

Richard Grégoire: Je ne sais pas si on peut parler spécifiquement de pensées, mais il reste que les thèmes sont évocateurs. Par exemple, avant d'arriver sur l'île, la jeune fille se retrouve au milieu de l'océan à bord du bateau de secours et le thème de la solitude émerge. Il exprime cette impression du temps qui se fige. Parce qu'on a plus de point de repère, on



Marie-France Monette et David La Haye dans *l'Enfant d'eau* de Robert Ménard (Photo: Jan Thijs)

ne sait plus combien de jours se sont écoulés et le temps est suspendu. Ce thème est relié à l'isolement, il nous rend cette atmosphère du temps qui tourne à vide. J'ai beaucoup appris en travaillant le fonctionnement d'une musique de situation. J'ai pu explorer de nouvelles possibilités.

Ce type d'accompagnement musical se remarque davantage, car il se présente comme tel. C'est d'ailleurs pourquoi le rendu est propice à assurer un suivi musical au cours du film. J'ai expérimenté ce type d'écriture musicale et j'avais hâte de voir le résultat. Normalement, je suis porté à utiliser une technique d'écriture qui se dissimule, parce qu'elle seconde le jeu du comédien.

Ciné-Bulles: *Si vous aviez à définir votre style de musique que diriez-vous?*

Richard Grégoire: C'est en quelque sorte un mélange de toutes sortes d'influences. Dans *Perfectly Normal*, il me fallait composer un pastiche du *Sacre du printemps* de Stravinski; dans *Blue la magnifique* j'ai lorgné du côté de la musique western. Tout dernièrement, j'ai composé un rap pour la série télévisée *Jasmine*. Je suis avant tout un compositeur de musique populaire. Cela ne m'empêche pas d'être capable d'écrire de la musique classique ou concrète. En fait, je m'approprie différents styles musicaux pour y puiser quelque chose de nouveau: cela donne du Richard Grégoire. ■