

## Compositeur de musique de film Donner le la d'un film

Samuel Flageul

Volume 24, Number 2, Spring 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/33612ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Association des cinémas parallèles du Québec

### ISSN

0820-8921 (print)

1923-3221 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Flageul, S. (2006). Compositeur de musique de film : donner le la d'un film. *Ciné-Bulles*, 24(2), 20–25.

# Donner le la d'un film

SAMUEL FLAGEUL

On a tous un avis sur la musique. Celle qu'on aime, celle qu'on déteste, celle qui nous plonge dans de lointains souvenirs ou nous laisse indifférents. Mais qu'en est-il, lorsqu'il s'agit d'évoquer la musique de film? Cette dernière touche peu le grand public. À peine s'intéresse-t-on à quelques airs connus qui traversent le film et dont on cherche l'auteur ou l'interprète au générique final. La musique originale, celle composée spécialement pour le cinéma, laisse souvent peu de traces dans nos mémoires. Et pourtant, à de rares exceptions près, beaucoup de productions, qu'il s'agisse de longs métrages de fiction, de documentaires ou de courts métrages, s'adjoignent les services d'un compositeur de musique de film. Créateur de l'ombre, au sens propre (les journées d'un compositeur se déroulent principalement en studio) comme au sens figuré (le métier est très peu connu au Québec), le compositeur tient pourtant une place cruciale — trop souvent sous-estimée — dans la chaîne de production d'un film. Bienvenue dans l'univers sonnante (mais pas forcément trébuchante) des compositeurs de musique de film.

En premier lieu, il est important d'apporter quelques précisions quant au métier de compositeur de musique de film. En effet, ce n'est pas un métier en soi. Le terme « compositeur de musique » n'a pas besoin de son adjectif « de film » pour exister. Autrement dit, la musique n'a pas besoin du cinéma pour exister. L'inverse est beaucoup moins évident. Un film s'accompagne presque toujours d'une musique, tandis que de nombreux compositeurs n'ont jamais travaillé, et ne travailleront sans doute jamais, sur des films. Au Québec, des artistes comme Maurice Blackburn, Richard Grégoire ou François Dompierre, ne s'orientaient pas, au début de leur carrière, vers le cinéma. Ça ne les a pas empêchés d'écrire les musiques de nombreux films pour le cinéma dont, respectivement, **Blinkity Blank** de Norman McLaren, **Octobre** de Pierre Falardeau et **Les Portes tour-**



PHOTOS : ÉRIC PERRON

**nantes** de Francis Mankiewicz, entre autres. Contrairement à des cinématographies de pays comme les États-Unis, la France ou l'Angleterre, le cinéma québécois, de par sa jeune histoire, a eu beaucoup de mal à apprivoiser la musique. Aujourd'hui, cela a un peu changé et la musique a pris plus d'importance. Même si, selon Sandro Forte, collectionneur et compositeur de musique de film, « il y a un manque d'expérience de la musique de film au Québec. Travailler comme compositeur sur de nombreux films aiguisé le savoir-faire. Au Québec, c'est ce qui manque. On n'a pas assez d'expérience dans ce domaine. Notre musique est aussi jeune que notre cinéma ».

Il n'y a pas de règles pour devenir compositeur de musique de film. En effet, il n'existe aucune formation complète au langage musical lié à l'image, tout au plus quelques cours d'initiation dans les facultés de musique des universités. Après avoir fait ses armes en musique classique ou contemporaine, c'est par la bande qu'un compositeur entame sa carrière au cinéma : par passion, par hasard, parfois par nécessité financière. Michel Cusson, compositeur de la musique de **Maurice Richard**, a commencé comme musicien dans différents groupes (jazz-fusion, musique de monde) avant de se tourner vers la musique de film. De par sa nature protéiforme liée à l'image, la musique de film puise dans tous les styles, tous les genres, parfois là où l'on s'y attend le moins. Robert Marcel Lepage abonde dans le même sens : « Dans un film, on utilise des procédés qui viennent de la musique contemporaine. Mais les gens ne le savent pas. On y trouve des musiques intrigantes, particulières, qui sans les images seraient insupportables à écouter pour la plupart des gens », précise celui qui a signé la musique du dernier film de Bernard Émond, **La Neuvaïne**. Il soulève également un point crucial concernant le rapport de la musique au film : le cinéma n'a pas



Séance d'enregistrement d'une pièce musicale par un quatuor à cordes sous la direction de Robert Marcel Lepage pour le prochain long métrage de Catherine Martin  
De gauche à droite : Véronique Vanier, violon; Robert Marcel Lepage, compositeur; Marie Eve Lessard, alto; Jacob Auclair-Fortier, violoncelle; François Toutant, violoncelle

inventé la musique. Tout au plus, selon Sandro Forte, a-t-il « influencé la façon de découper la musique ». C'est principalement dans sa formation de musicien et ses expériences antérieures qu'un compositeur puise ses connaissances et son savoir-faire. De la même manière qu'un film peut distiller de la musique contemporaine, il peut aussi s'approprier la musique folklorique, classique, jazz, populaire, rock, etc. Avec plus ou moins de réussite. Ce qui fait dire à Jean-Marie Benoît, auteur de la musique de **La Grande Séduction** et d'**Histoire de famille** qu'« il y a une mode qui nous fait beaucoup de mal depuis quelques années : celle d'aller chercher des chansons connues dont on a acheté les droits. On ne voit pas encore cela dans la majorité des cas, mais il y a de plus en plus de productions qui placent la sempiternelle chanson à la fin d'un film. Je suis toujours déçu de cela, je trouve que ça gâche le film ». C'est le revers de la médaille et l'une des caractéristiques du cinéma : il phagocyte tout. La musique n'échappe pas à la règle. Même si cela donne parfois des coups gagnants comme avec **C.R.A.Z.Y.**

On touche ici un des points épineux de la musique de film : quel est le rôle du compositeur au cinéma

alors que la musique est accessible partout, en tout temps et sous toutes ses formes? Comment se définit-on aujourd'hui comme compositeur de musique de film, sachant, par exemple, qu'il n'existe aucun syndicat ou association au Québec propre à la musique de film? Premier élément de réponse : un compositeur de musique de film travaille sur plusieurs types de productions. Il doit être polyvalent afin de multiplier les chances de décrocher des contrats. Le spectre des possibilités est large. En plus des longs métrages de fiction, qui n'offrent pas assez de travail pour le nombre de compositeurs au Québec, il y a le long métrage documentaire, le court métrage de fiction, les documentaires, les séries télévisées, la publicité. Il y a aussi, pour certains, l'enseignement de la musique. La multiplicité des avenues donne la chance aux compositeurs de gagner leur vie uniquement en rapport avec l'image et de se spécialiser dans ce domaine. Deuxième élément de réponse : le compositeur de musique de film a une relation privilégiée avec l'image. « Le style et la personnalité d'une musique de film résident dans la façon dont la musique s'adapte au rythme, au montage, explique Sandro Forte. Toute la difficulté est là : savoir quand il faut être au service de l'image, quand il faut plutôt s'effacer ou bien prendre le dessus. »



Michel Cusson

Filmographie partielle  
de Michel Cusson :

**Maurice Richard**  
de Charles Binamé  
(2005)

**Aurore**  
de Luc Dionne  
(2005)

**Dans une galaxie  
près de chez vous**  
de Claude Desrosiers  
(2004)

**Séraphin – Un homme  
et son péché**  
de Charles Binamé  
(2002)

**La Comtesse  
de Bâton Rouge**  
d'André Forcier  
(1997)

Écrire de la musique pour un film, c'est aussi connaître les mécanismes du langage cinématographique, les codes narratifs de l'image, mais également les contraintes de production d'un film. Bref, ne s'improvise pas compositeur de bande sonore n'importe quel musicien qui aime le cinéma. Ainsi, Michel Cusson, qui est passé d'un groupe de jazz-fusion à la musique de film, avoue avoir dû tout réapprendre. « J'avais fait beaucoup de choses en tant que musicien, mais le rapport à l'image était complètement différent et tout nouveau pour moi. Plus rien ne fonctionnait. » C'est en composant la musique de 38 épisodes de la télé-série *Omerta* qu'il a pu maîtriser le langage de l'image.

Autre élément important dans le processus de création de la musique, l'échange créatif, la relation de confiance avec le réalisateur, indispensable à la construction de l'œuvre musicale qui va accompagner le film. « Quand je travaille avec Bernard Émond, évoque Robert Marcel Lepage, il n'y a aucun guide. On a toute la place. On discute, on essaie, on tente des choses, on se trompe. La question n'est pas de savoir si l'on met de la bonne musique — on est formé pour écrire de la bonne musique — mais plutôt de connaître le sens de la musique qu'on utilise, de savoir pourquoi elle correspond ou pas au film, aux images. Quand tu apportes la musique à un

réalisateur qui te fait confiance, c'est formidable. Il y a une chimie. » C'est là tout le défi du compositeur : dialoguer, interroger le film afin d'y insuffler sa propre création. Jean-Marie Benoît aussi travaille dans ce sens : « Parfois je lis le scénario. Mais surtout, je rencontre le réalisateur, je parle énormément avec lui : on évoque le genre du film, les personnages, on rentre au cœur de l'œuvre. Puis, une fois que cette étape est digérée, j'envoie le thème principal du film qui correspond à la couleur, à la palette du film. »

La couleur. Ce mot revient souvent dans la bouche des compositeurs de musique de film quand ils parlent de leur travail. Autrement dit, l'essence du processus créatif. « Une fois qu'on a trouvé la couleur du film, c'est 50 % du travail qui est fait », constate Sandro Forte. Même chose chez Jean-Marie Benoît qui avoue que « c'est la chose la plus difficile à trouver ». Comment alors obtenir cette fameuse « couleur » du film? Impossible de répondre précisément à cette question. Chaque compositeur a sa façon de travailler et il est difficile de décrire l'étincelle qui fera jaillir telle ou telle mélodie. Michel Cusson s'inspire des personnages pour trouver le thème principal qu'il va ensuite proposer au réalisateur. « Pour **Maurice Richard**, le thème du héros populaire qui gagne sa cause s'est imposé



Jean-Marie Benoît

naturellement, sans équivoque. J'ai eu plus de mal pour **Monica la Mitraïlle**, poursuit-il, qui est une hors-la-loi paumée. Est-ce que je la glorifie? Est-ce qu'elle va faire pitié? Est-ce que cela doit être triste? C'est plus difficile, car il faut jouer avec différentes gammes d'émotions. » Pour Robert Marcel Lepage, toutes les façons sont bonnes. « Selon moi, le réalisateur, c'est le directeur musical. Il faut dialoguer d'un point de vue créatif. On cherche le langage musical : est-ce que ce sera de la musique classique, du jazz, de la musique pop, du rock? Puis, à l'intérieur de chacun de ces langages, on cherche le genre : la musique sera-t-elle sombre? Lumineuse? Est-ce qu'elle va appuyer ou contredire l'histoire? Est-ce qu'elle va mettre le spectateur sur des pistes différentes que celles initiées par les images? Le langage de la musique doit s'articuler avec celui du cinéma. » Toute la difficulté est là : trouver le juste équilibre entre une œuvre qui n'est pas la sienne, le film, et une autre forme créatrice, puissante et très personnelle, la musique. L'une devant se soumettre aux exigences de l'autre afin d'atteindre la symbiose parfaite.

Même pour un compositeur chevronné, écrire la musique d'un film est un exercice de haute voltige. Il doit se plier aux exigences d'une production cinématographique, s'accommoder de différentes contraintes

pour arriver à produire sa musique, la première étant le temps. Quand un compositeur commence à travailler sur sa musique, le film est pratiquement en fin de fabrication. Il n'a que peu de marge de manœuvre, ce qui force la vitesse d'exécution. La rapidité avec laquelle un compositeur réalise une bande sonore de long métrage est étonnante. Cela peut varier de trois à cinq semaines, rarement plus. Même si la couleur musicale a été trouvée longtemps en amont, lors de discussions avec le réalisateur, la production de la musique en tant que telle se fait entre le montage image et le mixage sonore final. En fait, les délais varient en fonction du type de production et des compositeurs. Sandro Forte raconte son expérience sur le film **Bonne Chance** de Marie-Ève Chabot, qui résume bien l'urgence de la création sur un film à petit budget : « Avec mon collaborateur, Simon Bellefleur, nous n'avions pas vu le film. Le montage venait juste de se terminer. Marie-Ève Chabot est arrivée chez moi avec la cassette du film et nous avons joué *live* devant elle, sur les images du film. Au fur et à mesure que le film avançait, on lui montrait des choses, des styles. Nous avons réussi ce jour-là à pratiquement " caller " toutes les entrées et sorties de la musique sur tout le film. » Il s'avère que cette contrainte de temps peut être un formidable moteur à la création. « Dans l'urgence, on peut faire de très belles choses, précise Robert

Filmographie partielle de Jean-Marie Benoît :

**Histoire de famille**  
de Michel Poulette  
(2005)

**La Grande Séduction**  
de Jean-François Pouliot  
(2003)

**La Conciergerie**  
de Michel Poulette  
(1997)

**Ding et Dong : le film**  
d'Alain Chartrand  
(1990)

**Jésus de Montréal**  
de Denys Arcand  
(1989)



Sandro Forte, le petit Mateo Bellefleur-Martinez et son père Simon Bellefleur. La relève! D'ailleurs, ce dernier donne l'atelier de conception sonore pour le cinéma *Image en son* dans les écoles primaires et secondaires

Filmographie partielle de Sandro Forte et Simon Bellefleur :

**Bonne Chance**  
de Marie-Geneviève Chabot (2006)

**Au nom de la mère et du fils**  
de Maryse Legagneur (2005)

**Histoire d'être humain**  
de Denys Desjardins (2005)

**Ciné-Painting - L'expérience OïO**  
de Simon Goulet (2004)

Marcel Lepage. Moi, j'apporte des éléments au réalisateur le plus rapidement possible, de façon à ce qu'il soit conscient le plus tôt possible de ma musique et de ses implications. Je n'attends pas d'avoir un produit terminé et j'engage très tôt les musiciens. Il y a des conséquences mécaniques et pratiques aux situations dans lesquelles nous travaillons. » Le manque de temps, les échéances rapprochées, la pression sont autant d'éléments avec lesquels le compositeur de musique de film doit s'accorder lorsqu'il entame un projet.

La principale cause de ces emplois du temps serrés n'est pas à chercher très loin : l'argent. Ou plutôt, le

manque d'argent, devrait-on dire. Avec plus de moyens financiers, les compositeurs auraient davantage de temps pour travailler à la musique d'un film. « Je n'ai qu'un seul mot concernant le budget d'une musique dans un film québécois : dérisoire, dénonce Sandro Forte. Au Québec, on fait de la musique de film parce que, dans un film, il y a de la musique et qu'on est obligé d'en mettre. Point. » Et Jean-Marie Benoît d'ajouter que « la musique, c'est un peu le parent pauvre de tout le processus créatif d'un film. Dans une production, elle arrive à la toute fin. Le tournage est fini, le montage image est terminé. Parfois, arrivé à ce stade du film, il reste ce qu'il reste. Si le montage a duré plus longtemps que prévu, par exemple, il y aura moins d'argent pour la musique ». Pour faire simple, le budget d'une musique de film représente traditionnellement 1 % du budget total. C'est peu. « Au Québec, les budgets alloués à la musique sont sous-évalués, ajoute Michel Cusson. Ils ne sont ni adaptés, ni réalistes. On nous donne la même chose pour un orchestre de chambre avec 20 violons que pour un accordéon et trois guitares! Je pense que la bande sonore a certainement plus que 1 % d'impact dans un film. » À l'instar d'autres métiers du cinéma québécois, le compositeur de musique de film n'est pas toujours financé à la hauteur de ses ambitions et de son talent.

Il est donc difficile de vivre uniquement du cinéma lorsqu'on est compositeur au Québec. Et ce n'est pas le commerce du disque qui va changer les choses. Mis à part quelques gros succès comme **Séraphin – Un homme et son péché**, le commerce de la musique de films québécois n'est pas rentable, le marché étant trop petit mais aussi parce qu'une musique de film revêt un caractère unique, comme l'explique Robert Marcel Lepage : « La musique de film est un langage très particulier. Généralement, ce n'est pas écoutable tout seul. C'est une fraction, un instant, un passage. Les bonnes musiques de film ne prennent leur sens qu'avec les images. Dans un film, il y a les voix des comédiens, leur silence, le bruit de la scène, tout ça compte. Une fois que tu enlèves la musique de son contexte, elle est un peu insignifiante. » D'où la réticence du public à acheter une musique de film. Et le succès d'une production au box-office québécois ne garantit pas les ventes de sa musique. Une des solutions serait l'internationalisation des films québécois qui permettrait de faire connaître le travail des compositeurs

d'ici. Michel Cusson abonde en ce sens : « Le problème du cinéma québécois, c'est qu'il est trop local, pas assez international. J'ai du plaisir à faire des musiques de film, mais si je tourne en rond, je ne suis plus content. Le cinéma québécois va explorer à l'international lorsqu'il parlera de sujets universels et non plus locaux. Il faut s'ouvrir. »

Un autre des points sensibles, lorsqu'on parle de musique de film, c'est l'évolution du matériel. De la même manière que les techniques de l'image évoluent très vite, les machines qui enregistrent et « travaillent » la musique sont sans cesse plus performantes. À peine une nouvelle machine est-elle sortie sur le marché que déjà elle est dépassée par une autre. L'évolution technique fulgurante de ces dernières années a profondément changé la manière de travailler des compositeurs. L'une des conséquences les plus flagrantes de ces évolutions est la disparition des supports, ce qui permet une instantanéité de la musique. « Avant, on mettait la musique sur des bandes, explique Jean-Marie Benoît, puis on est passé au D.A.T. puis au CD. Aujourd'hui, on peut envoyer la musique directement par Internet. On fait une copie sur un support, question de sécurité, mais la musique se balade numériquement par Internet à l'autre bout du monde. On ne se déplace même plus physiquement. » Dans ce cas-là, l'outil technologique permet des changements radicaux dans l'exécution du travail, une plus grande liberté et une meilleure qualité sonore qu'avant. D'un autre côté, l'apparition d'échantillonneurs tellement parfaits (aujourd'hui même un musicien aguerri n'arrive plus à faire la différence entre la main de l'homme et la machine sur certains instruments) risque de mécaniser une pratique qui nécessite la maîtrise de l'homme, mais aussi ses interprétations, ses hésitations, ses erreurs. « Pour moi, il n'est pas question de faire une imitation sur n'importe quoi, se défend Michel Cusson. Je n'aurais jamais fait un film comme **Maurice Richard** avec des machines. L'émotion qu'apporte un véritable enregistrement d'un piano ou des cordes n'a absolument rien à voir. J'ai utilisé des échantillons pour le film **Dans une galaxie près de chez vous** parce qu'il n'y avait vraiment pas de budget. Et puis ça dégageait une couleur en rapport avec le film. » Chaque médaille a son revers, et sous prétexte de plus grandes libertés, la surenchère technologique peut faire oublier l'essence même d'une bande sonore : la qualité musicale.

Filmographie partielle  
de Robert Marcel Lepage :

**La Classe de madame Lise**

de Sylvie Groulx  
(2006)

**La Neuvaïne**

de Bernard Émond  
(2005)

**De mémoire de chats,  
les ruelles**

de Manon Barbeau  
(2004)

**Maxime, McDuff et McDo**

de Magnus Isacson  
(2002)

**Yellowknife**

de Rodrigue Jean  
(2001)

**Mariages**

de Catherine Martin  
(2001)

**Le Minot d'or**

d'Isabelle Raynaud  
(2001)

**L'Art n'est point  
sans « Soucy »**

de Bruno Carrière  
(1994)



Robert Marcel Lepage

« Une bonne musique de film est une musique qu'on ne remarque pas », ont précisé certains compositeurs rencontrés pour cet article. Cette phrase illustre très bien la position délicate du compositeur de musique de film dans le cinéma québécois d'aujourd'hui : son travail est souvent déconsidéré, sa musique n'est pas accessible en magasin et il doit s'accomoder de petits budgets. Et pourtant, avec le pouvoir d'insuffler de l'émotion là où il en manque, du grandiose quand c'est nécessaire, de la poésie ou de l'angoisse, le métier de compositeur de musique de film mériterait plus d'attention et des budgets plus conséquents afin de gagner la place qu'il mérite dans un film. ■