

Keith Kouna, René Lussier
Schubert dans l'hiver québécois

Pierre Lefebvre and Anne-Marie Régimbald

Number 304, Summer 2014

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/71876ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lefebvre, P. & Régimbald, A.-M. (2014). Keith Kouna, René Lussier : Schubert dans l'hiver québécois. *Liberté*, (304), 11–16.

Keith Kouna René Lussier

Schubert dans l'hiver québécois

Le voyage d'hiver, première collaboration entre Keith Kouna et René Lussier, est une réinterprétation étonnante des lieder de Schubert. Les deux musiciens nous racontent aujourd'hui comment ils se sont approprié une œuvre du XIX^e siècle pour en faire un projet unique dans le paysage artistique québécois.

Propos recueillis par

PIERRE LEFEBVRE ET ANNE-MARIE RÉGIMBALD

QU'EST-CE QUI, dans cette œuvre-là, t'a touché, chamboulé au point de te donner envie de te lancer dans un tel projet de réécriture et d'interprétation ?

KEITH KOUNA — *Le voyage d'hiver* est une œuvre que j'aime vraiment beaucoup. En 1995, quand j'habitais à Joliette, j'ai entendu une pièce à Radio-Canada, c'était la sixième du cycle, *Wasserflut* ou « l'eau des inondations ». Je suis allé me chercher le disque le lendemain. Ce qui m'a touché, d'abord et avant tout, c'est la beauté des mélodies, l'intensité, l'ambiance et la puissance de cette œuvre dans son côté très nu, piano et voix seulement. Et puis il y a un côté très accrocheur, très pop pour du classique, on finit vite par reconnaître et fredonner les pièces, ce qui est rare. C'est sombre et lumineux à la fois. C'est vrai. C'est beau. À l'époque, je suivais des cours de chant classique, je m'étais mis en tête de chanter tout le cycle un jour. En allemand, évidemment ! Et comme dans ma version préférée, celle de Dietrich Fischer-Dieskau avec Daniel Barenboïm au piano, la version à laquelle je suis resté scotché. Mais j'ai finalement laissé tomber mes cours de chant, je me faisais chier, pas la discipline ni la patience.

Comment le projet s'est-il finalement mis en place ?

K.K. — Un moment donné, à force d'écouter *Le voyage*, dans mon char, surtout, je me suis mis à improviser un peu

n'importe quoi sur les mélodies et, peu à peu, l'idée d'écrire de nouveaux textes dessus et de les chanter a fini par germer. Ça s'est concrétisé tranquillement pas vite, surtout à partir du moment où j'en ai parlé à Vincent Gagnon, mon pianiste, et à Martien Bélanger, mon guitariste, qui ont vraiment flashé et trouvé l'idée excitante. À partir de là, j'avais un projet ! Au tout début, je voulais faire *Le voyage d'hiver* piano-voix, en restant vraiment très près de l'original, sauf pour les textes. Vincent Gagnon trouvait l'idée attrayante, mais en même temps, comme on n'est ni pianistes ni chanteurs classiques, on a fini par se dire que refaire un *Voyage* moins bien joué et moins bien chanté n'était peut-être pas l'idée du siècle. Tant qu'à faire, il valait mieux s'attaquer à un réarrangement musical en allant chercher dans Schubert ce qui pouvait nous amener ailleurs.

RENÉ LUSSIER — C'est un des musiciens de Keith, Martien Bélanger, qui m'a demandé si j'avais envie de réaliser avec lui un projet studio autour du *Voyage d'hiver* – que, pour ma part, je ne connaissais pas. Schubert, pour moi, ça se limitait à *La truite*. Ça faisait peut-être deux ou trois ans que Keith gossait là-dessus, avec ses complices de Québec, et ça se voulait un trip rock. On m'a envoyé des croquis, trois ou quatre pour chaque pièce, et il y avait vraiment toutes sortes de choses

là-dedans : du rock, de l'électro, du punk, des séquences midi, etc. Ce n'était pas n'importe quoi, parce que c'était toujours Schubert, toujours Kouna, mais c'était pas mal disparate. J'ai beau aimer les trucs éclatés, ça manquait d'unité. Ça avait plus l'air d'une compilation, toujours chantée par le même chanteur, que d'un ensemble ou d'un tout.

Donc, jusque-là, l'équipe de Keith travaillait sur la musique, les textes, mais sans trop de direction.

R.L. — Les musiciens ne s'entendaient pas nécessairement sur la façon d'aborder le projet. Certains étaient plus intuitifs, et d'autres plus systématiques, ceux qui cherchaient à regarder de quoi la partition de Schubert était faite. C'est en travaillant avec Vincent Gagnon qu'on a fini par trancher et décider de retourner à la source. Ça a été salvateur, parce que chaque fois qu'on était un peu perdus, qu'on ne savait plus dans quel sens aller, on écoutait l'original. Et là, bien sûr, on fondait... surtout à cause des chanteurs, de vrais haltérophiles... C'est incroyable. D'ailleurs, le défi, pour tout chanteur classique, c'est de faire un jour *Le voyage d'hiver*. Si t'es capable de passer à travers ça avec brio, t'es en business. Anyway, avec l'original comme boussole, on s'est mis à avancer tranquillement et, un moment donné, on a commencé à enregistrer du piano, à construire nos vingt-quatre lieder. C'était d'ailleurs un grand avantage d'avoir dès le départ un ordre établi. On n'enregistrait pas en se demandant ce qui vient avant quoi, c'était réglé. La consigne pour ces premières prises était qu'il ne fallait pas se mettre dans un état de combat, de crispation. Vincent s'installait au piano avec la partition, et je lui demandais de jouer simplement ce qu'il pouvait lire. Quand il commençait à tenir une pièce, parfois je lui disais « maintenant on recule, joue-la deux fois moins fort », et, tout à coup, ça devenait une pièce plus calme. Dans ce temps-là, on était contents parce qu'on ne voulait surtout pas que ce soit pompeux. Souvent, on s'entendait tout de suite sur la manière d'aborder les pièces, ce qui a facilité tout le processus. Il a fallu pousser longtemps avant que ça roule tout seul, et qu'on soit obligés ensuite de courir après...

K.K. — C'est vrai qu'avant l'arrivée de René, le projet était un peu all dressed, il partait dans tous les sens. Mais le travail de défrichage, puis d'expérimentation nous a permis d'appriivoiser les pièces, de les faire vivre, de mettre des textes dessus pour voir si ça marchait. Revenir à la base nous a effectivement beaucoup aidés. La proposition de

René de refaire toutes les pièces en leur redonnant une ossature au piano vient de ce retour à la source. À partir du squelette, on a pu ajouter ou enlever des éléments plus facilement. La première étape a donc été d'enregistrer le piano et la voix en suivant la partition de façon à avoir une structure à partir de laquelle on a pu bâtir. Pour certaines pièces, on savait qu'elles allaient être simplement exécutées piano-voix, mais pour la plupart, il fallait aller chercher la couleur musicale qui allait avec l'esprit du texte. René et Vincent ont beaucoup échangé, envisagé différentes options, et c'est à partir de leurs choix que les arrangements ont été élaborés, selon leur pertinence, pièce par pièce. On est sortis des transformations rock pour revenir à une base plus classique. Chaque fois qu'on retournait à l'œuvre, on se disait : « Elle date de 1827, et sa beauté, sa puissance sont encore là, intactes, ça ne sert donc à rien de vouloir trop s'en éloigner. » Au début, dans les explorations, on était plus portés à jouer dans les structures, mais finalement, c'est une musique magnifique et il n'y a pas grand-chose à y ajouter.

R.L. — Le défi, en fait, c'était de faire cohabiter Keith Kouna et Franz Schubert, sans trahir ou travestir l'un ou l'autre. Il fallait trouver l'esprit qui permettrait de faire ce travail-là. Quand on écoute les pièces originales, ça accélère, ça ralentit, ça fait tous les temps. L'important pour moi, c'était bien sûr de respecter la mélodie. Keith est une boule d'énergie, un gars habitué à casser la baraque, mais je lui disais souvent que, si on pouvait se permettre de faire éclater une pièce en cours de route, il fallait aussi s'assurer de la reconstruire avant qu'elle se termine. L'idée, c'était de construire une petite cathédrale d'instruments, d'arrangements... Donc on a enregistré du piano, une quinzaine des vingt-quatre pièces en cinq jours, et je suis reparti avec ça chez nous. Je suis entré en studio et ça s'est bâti tranquillement, avec l'aide de Vincent qui venait chez moi avec les partitions originales. On se disait, par exemple : « Ah ! À partir d'ici, on pourrait faire rentrer des cuivres. Toi, qu'est-ce que tu entends là-dedans ? Ça serait beau des cordes, ça serait bien ci ou ça. » On prenait des notes, puis on en parlait à Keith, qui faisait aussi ses suggestions. Pour moi, l'essentiel, c'était de ramasser ce qui était dans l'air, puis de faire en sorte que le projet reste vivant jusqu'à la fin. Qu'il ne s'écrase pas en chemin.

Ce qui est vraiment incroyable, c'est qu'on a là une réinterprétation à la fois très contemporaine et très fidèle à

l'original. Existe-t-il d'autres exemples de ce type de travail ?

R.L. — Hans Zender a présenté une version du *Voyage d'hiver*, qui est d'ailleurs plus une variation qu'une version, pour chanteur et vingt-quatre musiciens, en 1993. Le spectacle a d'ailleurs été repris en mars dernier au Musée des beaux-arts de Montréal. Zender a utilisé les textes originaux du *Voyage d'hiver* avec un chanteur allemand, mais a fait un arrangement contemporain super tarabiscoté, par moments vraiment bon, même si c'est surtout réussi quand Schubert prend le dessus. Je ne suis pas un spécialiste de la musique contemporaine, mais je l'ai écouté pour voir comment il avait travaillé. En gros, tous les archétypes d'approches de la musique contemporaine sont là : mélodie de timbres, atmosphères, etc. Des fois, c'est réussi, d'autres fois moins. En comparaison, notre version est simplette. On a eu une approche rock, et je ne parle pas du style de musique, mais de la façon de fonctionner, non académique, en improvisant, à l'instinct.

Il y a des moments dans votre *Voyage* où l'alliage de Schubert et Kouna rappelle Kurt Weill.

R.L. — C'est à cause des mélodies. Les airs ressemblent souvent à des hymnes, les Allemands sont forts pour ça, tu as beau chanter quelque chose d'intime, ça reste accrocheur. Les mélodies chez Schubert sont vraiment accrocheuses, comme le disait Keith, c'est comme de la pop de 1830. Ce qui est bien avec notre version, c'est qu'on comprend les paroles, et Keith a rendu ça très actuel, dans un français qui n'est pas trop slang, pas trop local, juste un peu franchouillard par moments... Dès le départ, donc, on comprend ce qu'il dit, ce qui est un gros changement.

Ce qui est fou, c'est que vous ayez réussi à rendre ça contemporain et québécois, mais très universel aussi. Dans le temps et dans l'espace. Dans l'émotion, dans le vocabulaire. On voit que chaque pièce a été traitée séparément, en se demandant comment l'aborder, avec quels instruments, par où entrer... En même temps, il y a une unité de ton. Puis dans la façon d'utiliser la voix, ce n'est jamais forcé, aucune note n'est étirée, on est proche de la parole, mais chantée, presque murmurée par moments. Et dans le fait que la voix soit grave, il y a quelque chose de plus émouvant, ça vient de creux...

R.L. — L'original est une pièce pour voix grave, pour baryton. Keith a un grand registre, il peut aussi chanter du nez. Il chante

comme ça dans ses tounes punk, mais c'est parce que le band joue à la planche autour de lui et il faut qu'il coupe à travers. Quand il chante grave, il a moins de puissance, l'air sort plus vite, il peut être submergé par l'ensemble. En studio, on peut se permettre une prise de son très intime. Grâce à ça, il y a peut-être quelque chose d'intact dans la voix. Quand il me disait qu'il voulait chanter telle pièce plus haut, je disais OK, mais je lui demandais aussi s'il pouvait l'essayer dans le grave. Puis dans certaines pièces, il y a deux voix qui se doublent en octaves. Dans le fond, à ce moment-là, je faisais du coaching de voix. Je lui disais de faire confiance à son texte, de le laisser sortir plutôt que le pousser. Des fois, il y a tellement de texte, c'est carabiné, alors l'interprétation demande une certaine somme d'énergie. Il fallait trouver l'équilibre. Quand on enregistrait, l'idée, c'était qu'il nous donne l'impression de découvrir son texte en le chantant. Le défi pour un chanteur est toujours là, de chanter la chanson comme si c'était la première fois, comme s'il découvrait, au moment même où on l'écoute, ce que ça lui fait dans la bouche. C'est ça qu'il partage.

K.K. — Il fallait trouver une zone de confort. René a beaucoup poussé pour aller chercher une présence plutôt que relever à tout prix tous les défis techniques de la patente. Il cherchait une proximité, une « vérité », comme il le disait. C'est peut-être pour ça qu'on était portés vers des prises dans lesquelles on sentait la présence derrière la voix, l'intention, la symbiose avec le propos. Il y avait beaucoup de pièces où je trouvais qu'il était plus intéressant de faire dans le grave; on voyait ça au cas par cas, une pièce après l'autre, en regardant pour chacune quel registre était le plus approprié, collait davantage au propos.

Il y a dans *Le voyage* un côté naturaliste qui est omniprésent, beaucoup de choses se passent dehors... Les images sont transmises directement, il n'y a pas de bruits de ville derrière, c'est vraiment remarquable, on est dans le silence intérieur et dans le silence de la nuit, de l'hiver... Il y a dans les textes un respect de l'original qui fait qu'on est dans la bonne tonalité, le paysage mental, les sentiments... Comment tu en

es arrivé là? Une des choses qui fait que le projet est tellement réussi, c'est que, dans les textes écrits pour le *Voyage*, il y a à la fois un côté très concret et abstrait, un mélange qui fait qu'on se sent dans l'errance, comme dans un voyage, comme dans une marche, mais on n'est jamais perdu malgré tout. On sent la chair, les animaux; il y a un côté charnel et concret, mais aussi décollé.

K.K. — Contrairement à ce qu'on pense, le romantisme n'est pas une affaire fleur bleue. Dans l'œuvre originale, comme dans le romantisme en général, il est question d'une

Le défi, c'était de faire cohabiter Keith Kouna et Franz Schubert, sans trahir ou travestir l'un ou l'autre.

— René Lussier

quête d'absolu, de révolte, du désir de casser les formes, de brasser la cage. Le romantisme, c'est une espèce de désir de remettre la poésie ou l'art au centre de la vie humaine et même au centre de la science. C'est comme une grande soif de vivre, je pense, et c'est justement ce qui est très loin du québécois. C'est peut-être ce qui est venu me chercher dans cette œuvre de Schubert, même si je ne comprends pas l'allemand, je sentais quelque chose, il y avait un appel, une intensité, et une sensibilité qui est venue me chercher, jusque dans l'absence de compréhension de la langue. C'est très sombre, mais très lumineux à la fois et, dans mes textes, j'ai essayé de fouiller de ce côté, à travers le thème de l'amour, du désir et de la nostalgie, qui bien sûr sont très romantiques. L'idée était aussi

de rester proche du thème de l'hiver, et que tout ça donne une impression de voyage, qu'on puisse autant sentir le déplacement physique du personnage que son voyage intérieur, sa chute, son déclin, mais en gardant un regard bien froid, détaché sur ce qui lui arrive, sur ce qui se passe. Il y avait des pièces, effectivement, où l'abstraction pouvait trouver sa place, d'autres où il fallait rester terre à terre, en retracer la genèse. Ça a été un long processus. Beaucoup de textes ont été réécrits, réessayés, ça a beaucoup déboulé, aussi, dans les derniers mois, quand on a senti que le projet allait se faire, que René était sérieusement embarqué dans l'aventure. Ça a permis de dénouer les derniers nœuds – parce qu'il y en avait quelques-uns. Je voulais vraiment garder une esthétique assez proche de l'original, puis en même temps, trouver l'équilibre entre le vieillot et l'actuel, et ça s'est fait avec beaucoup d'essais et d'erreurs.

Est-ce qu'il y a des traductions françaises plus ou moins contemporaines de ces textes-là?

K.K. — Il y a des traductions. Je ne sais pas elles datent de quand. Mais oui, il y en a. Elles reviennent pas mal toutes au même, les thèmes restent les mêmes... J'avais lu ces traductions, évidemment, mais je ne voulais pas trop y revenir non plus, je voulais vraiment sortir ce que ça me faisait à moi, me réapproprier les textes, en conserver l'esprit. J'ai lu les traductions pour saisir ce qui avait inspiré Schubert pour la musique, parce qu'il a composé la musique à partir des textes. Et puis ce qui était agréable et intéressant avec ce processus, c'était, en écoutant l'original, de ne pas comprendre le texte même après cinquante fois! Je ne lisais jamais la traduction avant d'attaquer un nouveau lied, je voulais que ce soit vraiment la musique, la mélodie, l'ambiance et l'émotion du chant qui m'inspirent. Parfois, je relisais les traductions pour me replonger dans l'atmosphère des textes qui avaient inspiré Schubert, pour me donner des idées quand je pataugeais, mais je ne voulais pas en être trop imprégné. Puis il s'agissait de sortir les thèmes principaux, de rester proche de ça, sans non plus y être contraint. Je ne lisais pas nécessairement la traduction juste avant de travailler, je sortais ce que ça me faisait vivre. En même temps, une fois les textes écrits, j'ai quand même relu les traductions originales, et il y a des choses qui se rejoignent.

Deux Voyage d'hiver

Georges Leroux

XIV. La tête grise

L E GIVRE a saupoudré
Mes cheveux d'un lustre blanc.
J'ai pensé : je suis déjà un vieux

Et je me suis trouvé content.

Mais le givre a bientôt fondu,
Mes cheveux sont encore noirs.
Je tremble devant ma jeunesse

Comme le tombeau semble loin !

Du crépuscule à l'aurore,
Bien des têtes ont grisonné.
Qui le croira ? Pas la mienne,

Malgré tout ce voyage !

XV. Le corbeau

U N CORBEAU me suit
Depuis la sortie de la ville
Et encore aujourd'hui, sans arrêt,
Il tourne autour de ma tête.

Corbeau, étrange animal,
Ne veux-tu pas me laisser ?
Penses-tu bientôt faire de moi ta proie,
Te saisir de mon corps ?

Allons, ce n'est guère plus loin,
Avec mon bâton de marche.
Corbeau, montre-toi
Fidèle jusqu'au tombeau !

Keith Kouna

XIV. L'embâcle

L ES TEMPS se fanent
Les temps se rident
Je plisse dans l'ombre plane
La neige embrasse les fossiles
Les vents se poussent au large

L'amour est une sombre vague
Où flottent les anguilles
Et brillent les caillots de glace
J'écrase et je me fige
J'ai froid et je suis triste

Mon chant se lasse
Mon chant s'épuise
Et glisse vers d'autres fables
Où vont ces routes qui scintillent
Où vont ces flots de larmes
Qui gercent les collines ?

XV. Corbeau

L E BLIZZARD et la farine
La purée et le verglas
Le grésil et la vermine
Les sauterelles et les rats

J'erre
Dans mes pyramides
Dans mes plaies ouvertes

J'erre
Dans mes champs livides
Dans mes rues désertes

Ma cervelle pousse en épines
Et sur mon cœur le frimas
De mes amours orphelines
Mes peines et mes crachats

Georges Leroux s'est appuyé sur les traductions françaises existantes des poèmes de Wilhelm Müller pour élaborer la sienne, écrite en vers libres, tandis que Keith Kouna les a réécrits, s'inspirant de l'esprit des originaux, mais respectant la règle de la rime.

XXIV. Le joueur de vielle à roue

LÀ-BAS, en sortant du village,
Se tient un joueur de vielle à roue.
De ses doigts engourdis,
Il joue comme il peut.

Pieds nus sur le sol gelé,
Il penche à gauche, à droite,
Et son écuelle
Reste toujours vide.

Personne ne vient l'écouter,
Personne ne le regarde,
Et seuls les chiens
Viennent grogner près du vieux.

Mais lui, il laisse faire,
Il laisse aller,
Et la manivelle de sa vielle,
Ne s'arrête pas de tourner.

Merveilleux homme,
Puis-je venir jouer avec toi?
Voudrais-tu faire tourner ta vielle
Sur mes chansons? **L**

XXIV. Les limbes

AVEZ-VOUS vu la Bête?
Avez-vous vu Dieu?

L'Hydre aux mille têtes?
Le singe aux grands yeux?

Les flammes aux infidèles
Et les vierges aux pieux?

Avez-vous vu Cerbère?
Les anges des cieux?

Avez-vous vu l'enfer?
Avez-vous vu mieux?

Avez-vous un problème?
Avez-vous du feu?

Avez-vous vu l'horaire?
Avez-vous du jeu?

Une place en troisième
Au bout de l'essieu?

Avec vue sur ma bière
Et tous les curieux?

Une jolie nacelle
Et moi au milieu?

J'attends la poussière
Je retourne au nid

Adieu mes chimères
Adieu mes amis **L**

Georges Leroux, *Wanderer. Essai sur le voyage d'hiver*, Montréal, Nota Bene, 2011.

Keith Kouna, *Le Voyage d'hiver. D'après Winterreise de Franz Schubert*, Montréal, L-A be, 2013.

Je me basais vraiment sur les arrangements originaux ; je cherchais, je collais des textes là-dessus, souvent je n'avais aucune idée de ce qu'allait être l'arrangement, c'était un truc à part. Les textes, c'était une affaire plus personnelle, que je faisais chez moi en écoutant l'original et en cherchant à transcrire ce que ça faisait surgir en moi. La grande difficulté, aussi, c'était qu'il y a vingt-quatre pièces. J'avais des périodes où ça allait bien, je pouvais en sortir trois, quatre par jour, puis, des fois, c'était plus difficile, surtout pour les quatre, cinq dernières. Le fait d'avoir du vent frais et une base d'alignement musical m'a aidé à trouver où je voulais aller...

Tes textes sont rimés. Jusqu'où as-tu respecté la forme originale des poèmes ?

K.K. — J'ai tenté d'y être le plus fidèle possible, de ne pas trop tricher ou tourner les coins ronds en ajoutant ou en enlevant un pied. C'était le défi et le but de l'exercice. Je crois y être parvenu, mais c'est sûr qu'il y a des endroits où la prosodie est un peu limite. C'était la difficulté, étant donné que les accents ne sont pas aux mêmes endroits en allemand et en français. Je me suis beaucoup cassé la tête avec ça, et parfois j'ai dit fuck off ! Quand je trouvais que le texte était beau et qu'il respectait la métrique, je passais à autre chose. J'aimais mieux avoir un texte dont j'étais satisfait, même s'il y avait un petit hic au niveau de la prosodie, qu'un texte moins intéressant qui la respectait complètement... Quant au côté rimé, ça allait comme de soi. Les textes originaux l'étaient et je voulais garder l'aspect classique, un peu vieillot dans la forme. Dans certaines pièces, j'ai pris plus de liberté à ce niveau, mais en général les pièces appelaient la rime et la symétrie, très carré, surtout dans les textes courts.

Ce qui est fort, aussi, c'est le rythme, on a l'impression de marcher...

R.L. — Keith est un gars de Québec, où il n'y a pas de transport en commun. Et puis, aussi, l'errance à Québec va de soi, je me souviens, ado, quand j'y allais, j'avais tout le temps froid aux pieds, il fallait marcher longtemps, l'hiver est frette, il vente... Keith, je ne saurais pas comment le décrire, je ne le connais pas tant que ça, mais je le vois comme un gars de party, qui tripe au boute, les chums, les bars. C'est de ça qu'il parle dans

son *Voyage*, c'est un peu autobiographique sans l'être tout à fait non plus... Quand il tombe en pleine face dans la neige, moi je vois toujours les plaines ou un bout de Québec, pas Montréal... Et puis, tout ça ne se passe pas durant la journée, pendant que le monde est au bureau. Ça se passe la nuit. Il y a un côté « la nuit tous les chats sont gris » dans ce projet-là. On se disait que ce serait

Je voulais garder l'aspect classique, un peu vieillot dans la forme. Dans certaines pièces, j'ai pris plus de liberté à ce niveau, mais en général les pièces appelaient la rime et la symétrie.

— Keith Kouna

bien d'aborder le projet de façon décalée, comme un parcours dans un univers parallèle... Par moments, c'est subtil, mais on ne fait pas juste jouer, Keith cherche un peu le trouble... et il le fait aussi dans l'écriture.

La chose la plus remarquable, c'est que, dans l'original, tu as une note chantée pour une note jouée au piano, il y a quelque chose de très linéaire. Dans la version que vous donnez, la voix respecte la mélodie et la musique est complètement à côté, ce qui crée plus de relief et rend la gamme d'émotions plus grande pour l'auditeur. Donne-nous un exemple de la façon d'aborder les textures, René.

R.L. — Dans le cycle « Le sentier » (la 22), qui est une toune plus naturaliste, on avait fait au départ une piste de piano, puis Keith devait chanter dessus. Mais « Le sentier »,

c'est un air quasiment folklorique, Keith n'aimait pas ça. Il n'était pas bien, il voulait la faire plus abstraite, comme quelqu'un qui se promène dans le bois. À ce moment-là, on est vers la fin du *Voyage*, on est à un point dans l'œuvre où le personnage, presque mort, se multiplie, se fragmente. Il fallait quand même rester accroché à Schubert. J'ai demandé au pianiste de réenregistrer la pièce au piano, mais beaucoup plus lentement. Par la suite, on a superposé la voix, puis j'ai déconstruit et dépouillé la pièce pour garder seulement deux cadences, quelques percussions et Keith qui chante tout seul. Après, on a enlevé le guide et ajouté la marche, les branches qui craquent dans le bois, on a intégré la caractéristique naturaliste... Une des choses qui nous a aidés, aussi, c'est de se raconter des histoires à propos de ces pièces-là, même si ça ne transparaît pas au premier degré, ça nous a permis de les rendre plus concrètes. Par exemple, dans une pièce, on se disait : « Il part à gauche et il finit à droite... Donc il traverse un passage. Et après le passage, c'est le cimetière. Ensuite, il est dans les airs, il nous parle, nous pose des questions. » Puis l'idée dans « Les limbes », qui est la dernière, c'était : À qui pose-t-il toutes ces questions ? Au moins, tous les musiciens sont là, dans cette pièce finale, mais en petites séquences, très douces ; je voulais que la voix soit bien plus forte... On se fait des images, ça nous nourrit. Je le voyais en montgolfière, mettons, en train de nous regarder d'en haut. À la fin,

le personnage meurt et nous parle depuis les limbes. **L**

Keith Kouna fut d'abord le chanteur-parolier du groupe Les Goules, formation qui a pondu trois disques et fait transpirer la jeunesse de 2001 à 2007. Il a sorti son premier disque solo, *Les années monsieur*, en 2008, puis *Du plaisir et des bombes* en 2012.

René Lussier, guitariste autodidacte, a composé la musique de plus de soixante-cinq films documentaires et d'animation. Depuis la fin des années soixante-dix, il n'a cessé de s'allier à des musiciens de tous les horizons.