



# Robert Marcel Lepage et le documentaire *Ferron, Marcelle* (1989) : un dialogue entre musique et peinture

Robert Marcel Lepage and the Documentary *Ferron, Marcelle* (1989):  
A Dialogue Between Music and Painting

**Ariane Couture**

**Mots clés :** Lepage (Robert Marcel), Ferron (Marcelle), documentaire, sémantique, intermédialité, femmes en art

**Keywords :** Lepage (Robert Marcel), Ferron (Marcelle), documentary, semantics, intermediality, women in art

## RÉSUMÉ

Le documentaire *Ferron, Marcelle* (1989) de la réalisatrice Monique Crouillère suit cette grande peintre québécoise dans sa demeure et son studio pour retracer son parcours artistique et exposer sa vision du monde. Le film expose de nombreux tableaux de la peintre, incluant les immenses verrières qui auront fait sa renommée. La musique originale est de Robert Marcel Lepage, clarinettiste et compositeur provenant du monde des musiques jazz et improvisées. Peu de travaux académiques ont été consacrés à la musique de Lepage malgré une production foisonnante de plus de 200 œuvres. L'étude musicofilmique du documentaire repose donc sur l'exploration des archives inédites et des entretiens avec le compositeur.

Dans un premier temps, l'article présente le synopsis du documentaire ainsi que le contexte particulier de production de *Ferron, Marcelle*, s'inscrivant dans le programme « Regards de femmes » de l'Office national du film. Dans un deuxième temps, l'analyse se concentre sur les différents types d'articulations, de relations et d'interactions entre la pensée musicale, son environnement

narratif et sa concrétisation visuelle dans le documentaire. En effet, dans l'œuvre de Lepage, les éléments musicaux, sonores et visuels ne sont jamais traités indépendamment les uns des autres. Ils mènent à de riches résonances ou dissonances qui doivent être considérées comme un tout. Cependant, trouver une direction musicale en dialogue avec la réalisation de ce documentaire s'est avérée plus ardue que prévu. Dans un dernier temps, la réception critique démontre que, malgré la volonté de Lepage de composer une musique qui s'inscrit et participe à l'œuvre collective, le résultat musical interfère avec le sujet.

#### **ABSTRACT**

Documentary *Ferron, Marcelle* (1989) by director Monique Crouillère follows this great quebecer painter in her home and studio to retrace her artistic journey and expose her vision of the world. The film also features several of Ferron's works, including her gigantic stained-glass windows, that made her famous. Original music is from Robert Marcel Lepage, clarinetist and composer coming from the world of free jazz and improvised music. Few academic works have been devoted to Lepage's music, despite a prolific production of more than 200 works. This musicofilmic study of the documentary is based on unpublished archives as well as interviews with the composer.

First, the paper will present the synopsis of the documentary as well as the particular context of *Ferron, Marcelle's* production, as part of the National Film Board's "Regards de femmes" program. Second, the analysis will focus on the different types of articulations, relationships and interactions between musical thought, its verbal environment and its visual concretization in the documentary. It is essential to add that, in Lepage's work, the musical, sound and visual components are never treated independently of each other. They lead to rich resonances or dissonances that should be considered as a whole. However, finding a musical direction in dialogue with the making of the documentary turned out to be more difficult than expected. Finally, the critical reception shows that, despite Lepage's desire to compose music that is part of and participates in the collective work, the musical result interferes with the subject.

#### **NOTE DE L'AUTRICE**

Une version préliminaire de cet article a été présentée sous forme de conférences au congrès annuel MusCan, Brandon (MA), le 13 mai 2024 ; ainsi qu'au colloque MaMI XX, New York (NY), le 25 mai 2024. Je tiens à remercier le comité éditorial d'*Émergences* dont les remarques constructives ont permis d'améliorer substantiellement ce texte, ainsi qu'Arzhel Morel pour l'édition des extraits musicaux et la révision des tableaux. Un immense merci à Robert Marcel Lepage pour sa générosité, sa disponibilité, sa bienveillance, son humour et son partage de l'amour de la musique !

- 1 Musicien dont la prolifique carrière s'inscrit à la fois dans l'improvisation jazz et dans la composition pour l'image en mouvement et la scène, Robert Marcel Lepage (né en 1951 à Montréal) est l'auteur de plus de 200 trames sonores originales. La qualité de sa musique est reconnue par la profession tout au long de sa carrière et il reçoit notamment quatre prix Gémeaux de l'Académie canadienne du cinéma et de la télévision pour la meilleure musique originale<sup>1</sup>. Il est également le récipiendaire du Prix Richard Grégoire de la Fondation SPACQ (2006) pour la composition de musique sur images et du Prix René-Jodoin (2018) pour son influence et son engagement dans le cinéma d'animation canadien.
- 2 Cependant, l'attitude humble et la personnalité introvertie de Lepage l'amènent à demeurer loin des projecteurs (Coulombe 2026, 25). Le compositeur privilégie une approche où sa musique se met en dialogue avec l'image et le scénario, ce qui nécessite une certaine complicité avec la réalisation du film ou, à tout le moins, une démarche collaborative. Il a déjà été souligné ailleurs que Lepage est un compositeur improvisateur et que son intérêt pour le travail collaboratif lui vient de ses affinités avec le jazz. Comme ce dernier l'explique dans une entrevue accordée à Daudelin et Ménard :

Moi, j'adorais le jazz : j'adorais l'idée que quelqu'un parte d'un thème et puisse le développer, sur-le-champ, à son goût, avec tout ce qu'il y découvrirait. Puis le *free jazz* est arrivé et on s'est rendu compte qu'on n'avait plus besoin du thème, qu'on pouvait improviser avec ce qui apparaissait spontanément, dans un travail collectif. Quand on écoute de l'improvisation libre, le matériau change à une vitesse folle ; il y a toujours un nouveau truc, un nouvel apport qui apparaît. (Daudelin et Ménard 2022, 57)

- 3 Si la formation musicale de Lepage est en partie autodidacte, reposant sur sa fréquentation des musiciens dans les séances collectives de *jam* (Gilmore 2025), il détient cependant une maîtrise en composition (1971 à 1974) de l'Université de Montréal sous la supervision de Serge Garant, un ardent défenseur de la musique d'avant-garde et du sérialisme. Lepage en évoque le souvenir avec la musicologue Marie-Thérèse Lefebvre en 2014 :

J'étais particulièrement intéressé par l'improvisation *free jazz*, mais je cherchais à sortir du langage jazz qui semblait ne pas m'appartenir ! J'avais commencé spontanément à trouver des pistes d'approche en écoutant Varèse, Messiaen et la musique électronique de l'époque. Quand j'ai entendu pour la première fois de la musique contemporaine, j'ai cru que la solution était là, dans ce langage nouveau et surprenant. (Lefebvre 2014, 276)

- 4 Lors de ses études avec Garant, Lepage a développé un nouveau vocabulaire musical incorporant diverses approches esthétiques. Encore aujourd'hui, sa démarche compositionnelle se fonde sur l'élaboration thématique, l'inclusion de sons ambiants et une attention particulière au récit filmique, ce que raconte le film. Cet article explore les manières dont Lepage, au début de sa carrière de compositeur de musique à l'image, illustre musicalement la pensée et l'œuvre

1. Les œuvres récompensées sont le téléfilm *Soho* de Jean-Philippe Duval (1993) ainsi que les documentaires *Le Minot d'or* (2001) d'Isabelle Raynauld, *Sous la Cagoule* (2008) de Patricio Henriquez et *Le Magicien de Kaboul* (2008) de Philippe Baylaucq.

visuelle de Marcelle Ferron (1924-2001) dans le film documentaire *Ferron, Marcelle* (1989) de la réalisatrice Monique Crouillère (née en 1945 en France), une production de l'Office national du film du Canada<sup>2</sup>. Avant d'entrer dans les détails de l'analyse proprement dite, le texte qui suit présentera quelques éléments de contexte portant sur la biographie de Marcelle Ferron et sur son œuvre ainsi que le genre du documentaire.

2. Il est possible de visionner le documentaire sur le site de l'Office national du film du Canada : [https://www.onf.ca/film/ferron\\_marcelle](https://www.onf.ca/film/ferron_marcelle).

## Marcelle Ferron : une peintre moderne

- 5 Figure de proue de la modernité, Ferron a contribué au renouvellement de l'art pictural. Sur ses peintures abstraites figurent des blocs de couleurs contrastantes, des lignes expressives, des éclats inattendus. Après des études à l'École des beaux-arts de Québec de 1941 à 1942 où elle a comme professeur Jean Paul Lemieux (1904-1990), Marcelle Ferron se démarque des autres jeunes artistes de Montréal en travaillant au développement d'une nouvelle forme d'expression. Elle rencontre Paul-Émile Borduas (1905-1960) en 1945, qui devient son mentor, et participe activement aux expositions et aux manifestations du groupe des Automatistes<sup>3</sup> de 1946 à 1953. Comme elle le confie en entrevue, pour elle, la pensée libre des Automatistes est un moteur de transformation sociale : « Le seul fait de créer librement, sans s'imposer de contraintes, suffisait pour poser un geste valable au niveau social [...]. Il suffisait de s'affirmer comme individu et une telle attitude était déjà le rejet d'un conservatisme et de valeurs étroites » (Thériault 1970). De 1953 à 1965, Ferron émigre en France seule avec ses trois filles, où elle côtoie les praticiens de l'abstraction lyrique, un mouvement artistique français de l'après-guerre (**figure 1**).
- 6 Les couleurs de ses toiles sont particulièrement vibrantes, peut-être parce qu'elle prépare elle-même ses couleurs. Ce qui est également singulier, ce sont les larges traits chromatiques appliqués sur le canevas avec des gestes francs et énergétiques. Elle demeure ainsi fidèle aux principes esthétiques des Automatistes, selon lesquels le geste est essentiel au caractère authentique d'une œuvre (**Musée d'art contemporain de Montréal 2024**).
- 7 Ferron rentre au Québec en 1966 où elle s'implique dans la défense de la culture pour tous en fondant le mouvement Création avec Yves Trudeau. Interrogée sur les raisons au fondement de cette initiative, Ferron répond : « pour déboucher sur une culture populaire véritable, pour en finir avec l'artiste-idole, pour que l'art soit effectivement dans la rue et que la rue soit belle, pour mieux vivre et puis, aussi, pourquoi pas ? » (Lévy 1971, 25) Ouvert à la participation la plus large possible, ce mouvement artistique collectif favorise la création sous toutes ses formes dans l'espace public.
- 8 Les vitraux de Ferron intégrés à l'architecture de bâtiments et de lieux publics constituent un autre exemple de son engagement envers la démocratisation

3. Inspiré-es par l'écriture automatique d'André Breton où le geste créateur relève du hasard contrôlé, les Automatistes sont des artistes et des intellectuel·les regroupé·es autour du peintre Paul-Émile Borduas. Leurs actions et prises de parole défendent le rôle essentiel de la culture dans la société. En 1948, les Automatistes signent le *Refus global*, un manifeste remettant en question l'idéologie conservatrice du gouvernement québécois de Maurice Duplessis (1890-1959) et de l'Église catholique. Refusant le repli sur soi, les Automatistes expriment un profond besoin de liberté artistique pour redonner espoir à la collectivité (Eddie 2002, 7).



**FIGURE 1**  
Marcelle Ferron, *Ghost Hills* (1962).  
© Œuvres Ferron / CARCC Ottawa 2026

de l'art. L'une de ses premières réalisations majeures est la murale de l'Expo 67. Cependant, le vitrail créé pour le hall de la station de métro Champ-de-Mars est considéré comme son chef-d'œuvre (**figure 2**). Mesurant soixante mètres de long avec une hauteur maximale de neuf mètres et s'étendant sur trois murs, l'œuvre consiste en de grands rubans bleu, rouge et vert qui drapent la station de lumière colorée (« **Marcelle Ferron** » 2021).

- 9 La lumière est d'une importance capitale dans l'œuvre de Ferron : « Ce que je veux exprimer, c'est la beauté du verre, la beauté des couleurs, la résonance lumineuse. Alors moi, c'est ça » (**Caron 2020**). L'artiste cherche sans répit à traduire son évanescence et son impact sur l'espace environnant (**Beaudry 2024**). Le documentaire de Crouillère tente d'explicitier cet aspect essentiel de sa démarche. Pour ce faire, la parole est cédée à Marcelle Ferron elle-même, qui trace le cheminement de sa carrière artistique. Le genre du documentaire offre ici un terrain de réflexion particulièrement fertile pour la théorisation de la musique à l'image dans un cadre non fictionnel.

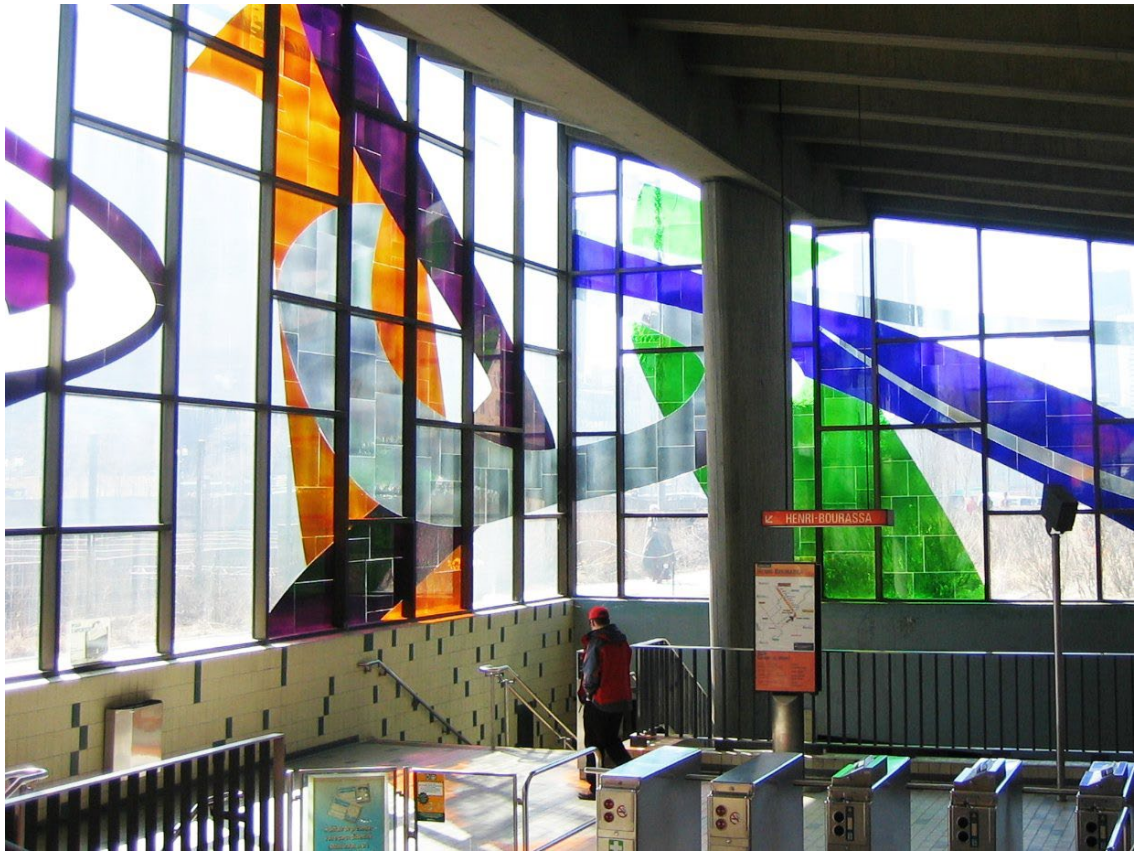


FIGURE 2

La mezzanine de la station Champ-de-Mars, avec le vitrail *Verre-écran* (1967) de Marcelle Ferron.

© Œuvres Ferron / CARCC Ottawa 2026

## Le documentaire comme représentation du réel

- 10 La pratique du film documentaire découle à la fois du reportage journalistique, dont la présence s'accroît dans l'espace télévisuel au début des années 1950, et du cinéma-vérité ou du cinéma direct, mouvement esthétique des années 1960 et 1970. Ces deux pratiques se caractérisent par leur haut niveau de purisme où l'observation ne doit pas adultérer la captation directe par la caméra des interactions, des événements, des circonstances primaires. C'est la neutralité du regard qui est recherchée. Ainsi pour John Corner, spécialiste de la communication et des médias, cette perspective entraîne une conception particulière de la musique :

Pris ensemble, ce que nous pourrions appeler le *rationalisme journalistique* et le *minimalisme observationnel* ont contribué à ce que de nombreux réalisateurs (et probablement une part importante du public) continuent de

craindre qu'un ingrédient musical vienne d'une manière ou d'une autre subvertir l'intégrité du programme<sup>4</sup> (Corner 2002, 358).

- 11 Dans l'introduction de son ouvrage sur la musique dans les films documentaires, Holly Rogers renchérit : « Pour plusieurs réalisateurs, la réponse est simple : elle [la musique] n'a pas de rôle. [...] On craint que la musique puisse contredire la spontanéité apparente et le naturel de l'esthétique du documentaire<sup>5</sup> » (Rogers 2014, 2).
- 12 C'est dans l'émergence de la pratique documentaire influencée par le « cinéma direct » que Monique Crouillère entame sa carrière au début des années 1970 dans le service caméra de l'Office national du film comme directrice de la photographie. Elle a donc été formée au travail de terrain, où, caméra à l'épaule, elle suivait son sujet pour pouvoir capter en direct ce qui se passait. Son premier film à titre de réalisatrice, *Shakti* (1976) marque le début d'une série de documentaires sur le travail des femmes artistes qui se poursuit avec *D'un coup de pinceau*<sup>6</sup> (1988) et *Ferron, Marcelle* (1989) (Minne 2020). Dans ses projets, Crouillère effectue une recherche documentaire rigoureuse et approfondie qui peut s'échelonner sur plusieurs mois pour imaginer un scénario et développer une stratégie qui lui permette de capter le sujet. Comme il est habituel dans le genre documentaire d'observation, le son et la musique occupent une place secondaire dans la conception du film au profit de l'action directe (Ruoff 1993, 32). Les différents compositeurs interviennent une fois les projets finalisés et doivent pallier certaines difficultés du tournage<sup>7</sup>. Dans le cas de *Ferron, Marcelle*, la musique de Lepage accompagne principalement des transitions, qu'il s'agisse de documents d'archives ou des captures filmées des toiles de l'artiste. Les monologues filmés de Ferron, quant à eux, sont dépourvus de musique.
- 13 Dans cette esthétique « réaliste », la musique de Lepage peut-elle être autre chose qu'un remplissage sonore destiné à combler les silences entre les témoignages de Ferron et la voix *off* ? Dans son article « Sounds Real », John Corner suggère que la musique endosse deux rôles dans le film documentaire : 1) « alléger » le sujet ou son traitement par un ton comique, sentimental ou légèrement ironique ; 2) construire et styliser le sujet pour s'affranchir de son réalisme ou de la forme « reportage » qui se base sur le journalisme d'information (Corner 2002, 363). Considérant que *Ferron, Marcelle* est un film sur la création artistique, Lepage opte pour une voie alternative. Le compositeur cherche à instaurer un dialogue avec les éléments visuels et verbaux tout en se libérant des faits et des informations sur Ferron et son œuvre. Pour renforcer la dimension artistique de ce film sur l'art, la musique permet à la peinture de s'incarner à l'écran en engageant le public qui la regarde à la comprendre et à interagir avec elle, ce que l'analyse musicofilmique s'attachera à démontrer dans la section suivante.

4. « Taken together, then, what we might call *journalistic rationalism* and *observational minimalism* have acted to keep many producers (and quite possibly sizeable sections of the audience) concerned about the risk of a musical ingredient somehow subverting programme integrity. » (c'est l'auteur qui souligne). Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'autrice.

5. « For many filmmakers, the answer is simple: it [music] has no role. [...] It is feared that music may contradict the apparent spontaneity and naturalism of the documentary aesthetic. »

6. Ce film documentaire porte sur la peintre Francine Simonin. Il est produit dans le programme *Regards de femmes* sous la responsabilité de la productrice Josée Beaudet, tout comme *Ferron, Marcelle*.

7. Monique Crouillère raconte en entrevue les difficultés du tournage de *Shakti* en Inde : « Ce fut un exercice très difficile. L'ONF a proposé à mon amie un stage de deux semaines pour se former à la prise de son. Mais deux semaines c'était très peu pour quelqu'un qui n'a jamais fait de son. Elle était très peu sûre d'elle, donc plusieurs fois elle a paniqué pendant le tournage et la majorité du son fut inutilisable. Lors du montage Anne-Claire [Poirier] m'a suggéré de rencontrer Alain Clavier, un compositeur de musique de film, qui a reconstruit la bande sonore à partir de ce qu'il a pu récupérer et il a ajouté des bruitages pour harmoniser l'ensemble. Voilà pourquoi il n'y a pas de dialogue dans le film, il y a juste la narration de Marthe Blackburn et de la musique. » (Minne 2020)

## Mettre en musique la peinture et la pensée de Ferron

14 Cette recherche sur la musique de Robert Marcel Lepage repose sur l'examen minutieux du documentaire et des manuscrits des partitions, ainsi que des entrevues informelles menées depuis 2022 avec le compositeur. L'analyse musicofilmique s'appuie sur des méthodes proposées par Philip Tagg (2012), pour qui l'analyse approfondie d'une musique de film repose essentiellement sur l'attention aux fonctions et au contexte sonore et filmique ainsi que sur l'utilisation des idées musicales tout au long du film. Dans cette démarche herméneutique, l'analyse se concentre sur les articulations, les relations et les interactions entre la pensée visuelle, le scénario et sa concrétisation musicale dans le documentaire afin d'en faire ressortir le sens. Par conséquent, une étape cruciale est de préparer une liste des événements sonores et visuels (*cue list*) intégrale du film avec le minutage précis et une description succincte de l'événement (action, parole, musique, effet sonore). Cette liste permet de faire émerger le plan formel du film. Dans le cas du documentaire *Ferron, Marcelle*, le témoignage de la peintre est scindé en plusieurs blocs qui se déroulent dans quatre lieux principaux (tableau 1) :

1. L'ouverture du film où Ferron descend l'escalier devant le Musée des Beaux-Arts de Montréal pour prendre un taxi, suivie d'une conversation avec le conducteur de taxi ;
2. La majeure partie du film se déroule dans la maison de Ferron ;
3. Deux sections du film (au début et à la fin) ont lieu dans l'atelier de l'artiste ;
4. Vers le milieu, une brève partie du film se passe dans la station de métro Champ-de-Mars où se trouve l'un de ses vitraux.

| Découpage                        | Minutage               | 00' | 02' | 04' | 06' | 08' | 10' | 12' | 14' | 16' | 18' | 20' | 22' | 24' | 26' | 28' | 30' | 32' | 34' | 36' | 38' | 40' | 42' | 44' | 46' | 48' | 50' |
|----------------------------------|------------------------|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|-----|
| Générique                        | Ouverture<br>Fermeture |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| Entrevue avec<br>Marcelle Ferron | Décor 1 taxi           |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|                                  | Décor 2 maison         |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|                                  | Décor 3 atelier        |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|                                  | Décor 4 métro          |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| Transitions                      | Archives               |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|                                  | Peinture               |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|                                  | Verrière               |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|                                  | Usine de verre         |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
| Musique                          | Porte vitrée           |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |
|                                  |                        |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |     |

TABLEAU 1  
Forme du documentaire *Ferron, Marcelle* (Monique Crouillère, 1989).

15 Sur la durée totale de 51 minutes du documentaire, environ 17 minutes<sup>8</sup> comportent un accompagnement musical. Sauf pour quelques interventions ponctuelles, il n'y a aucune musique pendant les entretiens avec Marcelle Ferron ou

8. Le contrat spécifie que Robert Marcel Lepage doit composer quatorze minutes de musique.

la narration en voix *off*. La musique de Robert Marcel Lepage intervient lors des génériques d'ouverture et de fermeture et pour la plupart des transitions<sup>9</sup> et elle est le plus souvent synchronisée avec le début et la fin de celles-ci. Ces transitions insérées par la réalisatrice illustrent les différents moments de l'entrevue par des documents d'archives, des peintures, des vitraux, et une porte avec un panneau vitré. L'alternance entre musique et non-musique est définie par l'expression de « rythme musicofilmique » par Jérôme Rossi (2021, 519). Dans le cas de ce documentaire, la musique est répartie tout au long du film avec de plus grandes pauses vers la fin, tandis que Marcelle Ferron donne des explications nourries sur son processus créateur. On pourrait dès lors formuler l'hypothèse que le rythme musicofilmique du documentaire privilégie dans un premier temps la contemplation onirique de l'œuvre et la réminiscence, puis laisse une place plus grande ensuite à l'élucidation verbale du processus créateur.

9. Exceptionnellement, il n'y a pas de musique pendant la transition durant laquelle on voit une toile de Ferron tandis que la peintre explique sa démarche (45:03-45:37). Cette explication orale est sans doute la raison de l'absence de musique.

- 16 En plus de porter une attention particulière à l'avènement chronologique des détails visuels et musicaux, Tagg invite l'analyste à considérer les techniques compositionnelles utilisées et le design sonore en relation avec les images en mouvement. Pour cela, il est nécessaire d'identifier les éléments musicaux récurrents et de les comparer aux éléments visuels et verbaux. Sa méthode rejoint la conception néoformaliste de Bordwell et Thompson (2010) selon lesquels un film est un système formel dont chaque élément est motivé par son usage (des personnages à leurs costumes, de la photographie au montage).
- 17 Le documentaire *Ferron, Marcelle* comporte 24 événements musicaux (ou *cues*). Cependant, la partition manuscrite de Lepage est séparée en 17 pièces différentes (tableau 2). Certains événements ne durent que quelques secondes (11a et 11b font partie de la même pièce) tandis que le générique de fermeture est le plus long (environ 2 min. 16 sec.). Il est intéressant de noter que les pièces n<sup>os</sup> 2 « Taxi » et 9 « Archives II » sont absentes du manuscrit de Lepage. D'après son souvenir, il est fort probable qu'il ait lui-même improvisé des harmoniques à la clarinette pour la pièce n<sup>o</sup> 2 et que la n<sup>o</sup> 9 ait été refusée par la réalisation et retirée de la partition. Par ailleurs, le *cue* n<sup>o</sup> 11 « s.d. [Borduas et Paris] » est absent du manuscrit. Il soutient une section narrée sur la rencontre de Ferron avec Paul-Émile Borduas, d'abord à l'École du meuble de Montréal, puis à Paris. C'est la seule pièce qui inclut de l'accordéon, un instrument souvent associé à la valse musette française. Lepage suppose que la pièce a été ajoutée au montage par la réalisatrice à partir d'une banque de musique de l'Office national du film<sup>10</sup>.
- 18 Les instruments utilisés pour la trame sonore sont la flûte (interprétée par Lise Daoust), la clarinette ou la clarinette basse (toutes les deux jouées par Lepage), le violoncelle (Mario M. Giroux et Thérèse Motard) et les percussions comme la tôle de métal et le cristal Baschet (Vincent L. Dionne). Ceux-ci sont parfois doublés pour donner l'impression d'un groupe plus important. De plus, loin de souffrir des contraintes imposées par une instrumentation réduite, la musique de Lepage atteint son plein potentiel en jouant sur l'alternance des techniques

10. En tous les cas, Lepage affirme avec conviction que ce n'est pas lui qui a composé cet air, dont la corrélation un peu facile entre Paris et l'accordéon lui déplait sans doute.

| Cue (no) | Titre                   | Instruments                                       | Début | Fin   | Durée |
|----------|-------------------------|---------------------------------------------------|-------|-------|-------|
| 01 (01)  | Taxi                    | Flûte, clarinette, violoncelle                    | 00:03 | 00:50 | 00:47 |
| 02       | Taxi                    | Clarinette                                        | 02:25 | 02:37 | 00:12 |
| 03 (03)  | Nil                     | Flûte, violoncelle                                | 04:03 | 04:25 | 00:22 |
| 04 (04)  | Archives I              | Flûtes, clarinettes, violoncelles                 | 04:54 | 06:30 | 01:36 |
| 05 (05)  | Jardins                 | Flûte, clarinette, violoncelle                    | 08:27 | 09:07 | 00:40 |
| 06 (06)  | Additions               | Flûte, clarinette, violoncelle                    | 11:36 | 12:43 | 01:07 |
| 07 (07)  | Tableau                 | Flûtes, clarinettes, violoncelles                 | 15:12 | 16:17 | 01:05 |
| 08a (08) | s.d. [Verrière]         | Clarinette, cristal Baschet                       | 17:57 | 18:23 | 00:26 |
| 08b (08) |                         |                                                   | 19:04 | 20:14 | 01:10 |
| 08c (08) |                         |                                                   | 20:23 | 20:33 | 00:10 |
| 08d (08) |                         |                                                   | 20:45 | 21:17 | 00:32 |
| 08e (08) |                         |                                                   | 22:37 | 22:54 | 00:17 |
| 09 (10)  | Archives II             | Flûte, clarinette, violoncelle                    | 24:13 | 25:31 | 01:18 |
| 10 (11)  | Toile bleue             | Flûte, clarinette, percussion                     | 29:39 | 29:55 | 00:16 |
| 11a      | s.d. [Borduas et Paris] | Cristal Baschet                                   | 35:07 | 35:10 | 00:03 |
| 11b      |                         |                                                   | 35:53 | 35:57 | 00:04 |
| 11c      |                         | Accordéon (pré-enregistrement)                    | 36:04 | 36:18 | 00:14 |
| 11d      |                         |                                                   | 37:06 | 37:46 | 00:46 |
| 12 (12)  | Tableau rude            | Clarinette, violoncelle                           | 38:11 | 38:27 | 00:16 |
| 13 (13)  | Tableau fou             | Flûte, clarinette, clarinette basse, violoncelles | 39:29 | 40:23 | 00:54 |
|          |                         |                                                   | 40:35 | 41:35 | 01:00 |
| 14 (14)  | Les tableaux dorment    | Flûte, clarinette, violoncelles (pizz.)           | 42:08 | 42:35 | 00:27 |
| 15 (15)  | Long tableau            | Flûte, clarinette, violoncelle                    | 45:55 | 46:18 | 00:23 |
| 16 (16)  | Tableau vert            | Flûte, clarinette, clarinette basse               | 47:17 | 48:09 | 00:52 |
| 17 (17)  | Atelier final           | Flûte, clarinette, violoncelles                   | 48:57 | 51:13 | 02:16 |

**TABLEAU 2**

Liste des *cues* de Ferron, Marcelle.

La numérotation de la partition de Lepage est indiquée entre parenthèses.

de jeu, un procédé remarquablement simple et en même temps subtil. Les instrumentistes produisent diverses articulations : trémolos, roulement, coups de langue, *flutterzunge*, multiphoniques, cliquètement des clefs pour les bois, pizzicati ou percussions au violoncelle. Pour le huitième *cue* « s.d. [Verrière] » lié aux vitraux de Ferron, Lepage fait appel à un cristal Baschet, un instrument

qu'il chérissait particulièrement à cette époque et qui lui semblait particulièrement approprié, car il fait « chanter » le verre.

#### EXEMPLE 1

Thème néoclassique (cue 1 « Taxi », 00:03-00:50)<sup>11</sup>.

- 19 Le générique du documentaire est d'inspiration néoclassique. Dans cet extrait, la mobilité tonale se traduit dans les premières mesures par de la polytonalité, puis par les changements de tonique à chaque entrée d'instrument (voir **tableau 3**).
- 20 Comme le montre l'**exemple 1** tiré de la partition manuscrite, à la suite d'une introduction à la flûte et à la clarinette, nous entendons au violoncelle une phrase en *mi*  $\flat$  majeur écrite en arpège (hexacorde). Suit une mélodie en forme d'arche ascendante-descendante à la clarinette en *do* éolien avec sensible abaissée, ce qui lui confère une couleur modale. Cette mélodie se déploie sur une harmonie quartale avec l'accord tenu *do-fa-sol* et des pizzicati sur les mêmes notes au violoncelle, engendrant une richesse harmonique par la dissonance de seconde. Ce procédé musical est typique de l'écriture de Robert Marcel Lepage puisqu'il lui permet de passer fluidement d'un mode à l'autre. Puis, à la mesure 10, la flûte fait son entrée sur une échelle modale en *ré*  $\flat$  soutenue par le *sol*  $\flat$  du violoncelle. Elle est rejointe en canon par la clarinette à la mesure 11 puis se développe en *mi*  $\flat$  majeur où la mélodie initiale est prolongée de deux mesures et caractérisée par son rythme dactylique d'une blanche tenue avec une croche et deux doubles. À la fin, la flûte reprend le motif joué initialement par le violoncelle en y intégrant le dactyle. Ce dernier motif est entendu tout

11. Toutes les transcriptions musicales ont été réalisées fidèlement à partir de la partition manuscrite de Robert Marcel Lepage, sauf indication contraire. Cela explique qu'elles comportent des indications comme des bémols ou des dièses figurant déjà à l'armure. Lorsque cela aide à la compréhension, nous avons inséré entre crochets des annotations supplémentaires. Il est à noter que les partitions ne sont pas toujours jouées à l'identique lors des séances d'enregistrement, laissant place à l'improvisation. Il existe donc des différences mineures entre la trace écrite et la trace enregistrée de cette musique.

|                    |                                           |                    |                                         |                    |                    |
|--------------------|-------------------------------------------|--------------------|-----------------------------------------|--------------------|--------------------|
| <i>mi</i> ♭ majeur | <i>ré</i> ♭ majeur<br>(sensible abaissée) | <i>mi</i> ♭ majeur | <i>do</i> mineur<br>(sensible abaissée) | <i>ré</i> ♭ majeur | <i>mi</i> ♭ majeur |
|--------------------|-------------------------------------------|--------------------|-----------------------------------------|--------------------|--------------------|

**TABLEAU 3**  
Parcours harmonique du générique (*cue* 1 « Taxi »).

au long du documentaire dans différentes tonalités, notamment dans les *cues* n° 4 « Archives I » et n° 6 « Additions » (**exemples 2 et 3**).

- 21 Le thème du générique se présente comme une musique mesurée et rythmée que Robert Marcel Lepage associait à l'énergie et au dynamisme de Ferron. Il accompagne les images d'ouverture du documentaire, où l'on voit Marcelle Ferron monter avec agilité dans un taxi devant le Musée des Beaux-Arts de Montréal. À peine installée, elle engage une conversation animée avec le conducteur sur la situation d'Haïti sous le régime Duvalier, révélant à la fois sa sensibilité aux enjeux humains et son intérêt pour la politique. Curieuse, engagée, vive d'esprit, telle est l'image que le documentaire cherche d'emblée à transmettre de Ferron grâce à la combinaison de la mise en scène qui la présente en mouvement, de ses propos sentis et de ce thème d'inspiration néoclassique.
- 22 Par la suite, dans les transitions qui donnent à voir les peintures de Ferron, le thème néoclassique se métamorphose en des chaînes harmoniques et des textures instrumentales se rapprochant du geste libre qui caractérise l'esthétique picturale de Ferron. Pour opérer cette métamorphose, le compositeur applique des principes d'arrangement utilisés en musique contemporaine à son thème. Il en découpe la mélodie, l'harmonie, et le rythme pour se créer une banque de sons dans laquelle il peut puiser des idées musicales. En détachant le cadre harmonique de la mélodie, il devient une texture. Ce procédé d'écriture démontre la grande agilité et la capacité d'adaptation de Robert Marcel Lepage qui rallie différents univers musicaux au service du dialogue avec l'image.
- 23 Ainsi, une attention particulière semble être portée aux transitions qui montrent des peintures abstraites de Ferron, soit les moments qui laissent à Robert Marcel Lepage de l'espace pour l'improvisation musicale. Par exemple, dans l'une des séquences de l'atelier (42:32-43:07), Ferron explique à Crouillère que les tableaux retournés face au mur dorment : « Un bon jour, je vais prendre mon courage [...] et là je vais les retourner et voir ce que c'est. Et après je les oublie un peu, d'une certaine façon. Ils me font des surprises. Quelquefois, c'est meilleur que ce que je pensais ». Ce temps de pause dans la production lui donne le temps de réfléchir à sa démarche artistique, et plus particulièrement à la relation entre les lignes et les masses. Suit une transition (45:55-46:18) où le mouvement ascendant de la caméra découvre progressivement un tableau rouge étroit et haut, avec beaucoup de textures et de mouvements, tandis que la clarinette se fait entendre sur un tapis de violoncelle avant l'arrivée de la flûte dont l'intervention culminera avec un point blanc dans le haut de la toile (**exemple 4**).

♩ = 75

fl.

cl.

fl. et cl.

**EXEMPLE 2**

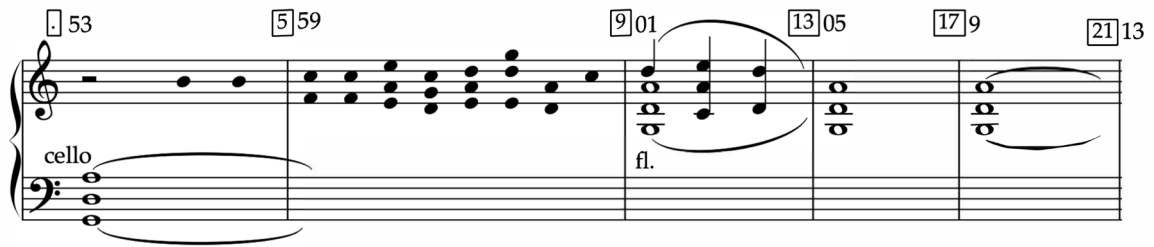
Thème néoclassique, *cue* n° 4 « Archives I » (04:54-06:30).

♩ = 60

pizz.

**EXEMPLE 3**

Thème néoclassique, *cue* n° 6 « Additions » (11:36-12:43).



EXEMPLE 4

Cue n° 15 « Long tableau » (45:55-46:18).

- 24 Il est légitime de supposer que cette correspondance n'est pas le fruit d'une coïncidence, mais qu'elle dénote une recherche consciente de la part de Lepage pour créer un dialogue privilégié entre le son et le visuel en utilisant un élément pictural comme point de départ. Pour Lepage, le rapport entre l'image et la musique est des plus importants et il cherche à ce que la musique reproduise le geste pictural dans une sorte de mimétisme de mouvement avec un point de synchrèse voulu entre la flûte et le point blanc en haut de la toile (46:11).
- 25 La courte transition « Toile bleue » (29:39-29:55, voir **exemple 5**) présente également un dialogue entre la musique improvisée et les tableaux de Ferron. Du côté visuel, la caméra effectue un zoom avant vers deux points bleus sur le tableau, ce qui a pour effet de s'immerger dans l'œuvre en concentrant l'attention sur un détail. Du côté musical, se superposent ce que Lepage appelle des « sifflets harmoniques qui se parlent » dans son manuscrit entre la clarinette tenant les multiphoniques de *ré-do* et la flûte basse jouant alternativement les notes *do* puis *sol* articulées en soufflet. Les frappes discrètes sur le violoncelle exécutent un rythme iambique répété sur le temps faible de chaque mesure tel un « cœur étouffé ». Dans cet extrait, le compositeur a décomposé son thème du générique pour n'en conserver qu'une chaîne harmonique épurée. Adjointe à l'image, il en résulte une sensation de plongée dans l'œuvre picturale, au plus près de la matière brute la constituant.
- 26 En ce qui concerne les démarches descriptives et figuratives, la musique de Lepage entretient avec les paroles (voix *off* et de Marcelle Ferron) et les images (tableaux) une relation étroite. Elle contribue à en modeler ou à en éclairer la signification, voire à en dicter la progression formelle.
- 27 En plus de la musique de Lepage, une écoute attentive du documentaire permet de déceler dans le fond sonore plusieurs sons qui marquent la captation directe comme les aboiements de chien, les chants des oiseaux, une cloche, une horloge de même que du vent, un avion, des cigales, un coq et encore d'autres sons naturels ou mécaniques. Ceci peut sembler anecdotique, mais ces bruits ajoutés lors du montage sont révélateurs de l'esthétique du cinéma vérité : grâce à ces traces sonores, la réalisatrice donne à entendre le milieu de vie de Ferron

TOILE BLEUE 29:06 - 29:22

[cl.]

[fl.]

[cello]

con legno

[perc. sur cello]

#### EXEMPLE 5

Cue n° 10 « Toile bleue » (29:39-29:55).

Transcription musicale réalisée à partir de l'audio du film documentaire.

(sa maison, son atelier) et en suggère un accès direct, sans fard. Toutefois, cela révèle une dichotomie entre les sons captés sur les scènes des entrevues avec Ferron et le son contrôlé, clair et net du studio d'enregistrement pour la musique. En effet, Monique Crouillère n'aurait pas apporté de microphone pour enregistrer ses questions sur le tournage, selon un critique informé :

Tout en reconnaissant la qualité de l'information et la sensibilité du regard porté sur cette artiste, on peut toutefois déplorer la méthode trop conventionnelle employée par Monique Crouillère dans la mise en forme de ses documents. Comme bien d'autres documentaristes, elle n'a pas pris le soin de se munir d'un micro ; de sorte qu'on entend avec difficulté les questions qu'elle a pourtant jugé utile de conserver pour bien saisir le développement de la pensée de l'artiste. (Gaudreault 1990, B13)

28 Jeffrey Ruoff, un historien du cinéma et documentariste remarque :

Une des caractéristiques stylistiques majeures des documentaires qui utilisent des sons enregistrés sur les lieux du tournage est le manque de clarté de la trame sonore. Les sons ambiants entrent en compétition avec le dialogue d'une manière qui serait communément jugée inacceptable dans les pratiques traditionnelles d'Hollywood. Un faible rapport du signal-au-bruit requiert une plus grande attention de la part du spectateur pour déchiffrer les paroles prononcées. De légères différences dans le bruit ambiant de la pièce entre les prises rendent difficiles les transitions sonores fluides<sup>12</sup>. (Ruoff 1993, 27)

29 Comme l'observe Ruoff, il est assez étrange de passer d'un son réaliste capté pendant les entrevues au son du studio. Dans les films de fiction, le *design* sonore assure que les informations sonores pertinentes sont toujours audibles. Le mixage et le matricage permettent une continuité entre les divers éléments diégétiques ou non diégétiques.

12. « One of the major stylistic characteristics of documentaries that use sounds recorded on location is the lack of clarity of the sound track [sic]. Ambient sounds compete with dialogue in ways commonly deemed unacceptable in conventional Hollywood practice. A low signal-to-noise ratio demands greater attention from the viewer to decipher spoken words. Slight differences in room tone between shots make smooth sounds transitions difficult. »

## La question du néoclassicisme

30 À sa sortie, le documentaire est salué pour sa « spontanéité et [sa] simplicité » (Roberge 1990, B4). Plusieurs critiques ont reconnu la grande maîtrise de Crouillère pour créer un contact direct avec Ferron. Certains parlent même d'« un autoportrait puisque la réalisatrice laisse parler l'artiste avec toute l'abondance de la parole qu'on lui connaît » (Gaudreault 1990, B13). D'autres soulignent que « dans ce portrait sur le vif avec une femme à la personnalité riche et forte, le tempérament chaleureux de Marcelle Ferron éclate dès les premières images » (Lafuste 1990, 16). En effet, Crouillère a remporté le prix du meilleur portrait d'artiste au 8<sup>e</sup> Festival international du film sur l'art de Montréal (Roberge 1990, B4). Pour sa part, Robert Marcel Lepage a reçu de sévères critiques pour sa musique. Les critiques les plus virulentes proviennent de Crouillère qui aurait détesté la musique au dire de Lepage. Quelles peuvent être les raisons de cette réaction ?

31 Lorsque Robert Marcel Lepage a été approché pour composer la musique du film, fidèle à son approche collaborative, il s'est d'abord enquis auprès de la réalisatrice Monique Crouillère de sa vision. Son arrivée récente dans le milieu du cinéma avait été marquée par une fructueuse collaboration avec le cinéaste d'animation Pierre Hébert (né en 1944) et le guitariste improvisateur René Lussier (né en 1957). Plusieurs projets en ont découlé, tant pour l'écran que pour la scène<sup>13</sup>. Crouillère, également à ses premières expériences en tant que réalisatrice, ne semblait pas avoir de préférences musicales particulières. Lepage lui aurait donc proposé de composer une musique dans le style des années 1950. Il la rassure en lui affirmant qu'il ne pensait pas au rock and roll très populaire pendant cette période, mais aux compositeurs de l'avant-garde comme Pierre Mercure (1927-1966) qui avait fréquenté Ferron par l'entremise du groupe des Automatistes dans les années 1950 et 1960. Lepage se met à l'ouvrage et propose rapidement à Crouillère une maquette réalisée à l'aide de synthétiseurs avant d'orchestrer la musique approuvée et d'en produire l'enregistrement sonore avec des instruments réels en studio. Malheureusement, selon les souvenirs de Robert Marcel Lepage, cette proposition n'a pas été appréciée de Crouillère qui ne reconnaissait pas l'intention et les sonorités de la maquette originale. Elle accepte cependant de conserver certaines musiques pour les transitions où figurent les toiles de Ferron. Après en avoir discuté, Lepage comprend que le style néoclassique était de mise pour exprimer le dynamisme, l'humour et la vivacité de Marcelle Ferron. Il compose donc de nouveaux morceaux dans cette esthétique, notamment pour les génériques d'ouverture et de clôture, et retourne en studio pour leur enregistrement en vue de la finalisation du film<sup>14</sup>.

32 Lors du lancement du documentaire, Lepage rapporte que le public est étonné par sa musique. Ainsi, Jean Papineau-Couture (1916-2000), compositeur québécois et doyen de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, lui

13. Parmi les films réalisés par Pierre Hébert auxquels René Lussier et Robert Marcel Lepage ont collaboré se trouvent : *Étienne et Sara* (1984), *Chants et danses du monde inanimé : le métro* (1984), *Adieu bipède* (1987), *La Lettre d'amour* (1989) et *La Plante humaine* (1996).

14. Les interprètes ayant enregistré la musique du documentaire sont Robert Marcel Lepage (chef et clarinette, 1<sup>ère</sup> et 2<sup>e</sup> séances), Lise Daoust (flûte, 1<sup>ère</sup> et 2<sup>e</sup> séance), Vincent Lauréat Dionne (percussions, 1<sup>ère</sup> séance) Mario M. Giroux (violoncelle, 1<sup>ère</sup> séance) et Thérèse Motard (violoncelle, 2<sup>e</sup> séance).

aurait souligné un problème majeur : la musique ne « ressemble » pas à Marcelle Ferron ! Selon son observation, il suggère que cette proposition musicale s'accorde mal avec la visée du documentaire : représenter la personnalité et l'art de Ferron. Le critique de film Bill Nichols propose une explication à ce phénomène : « La tradition documentaire repose en grande partie sur sa capacité à transmettre une impression d'authenticité<sup>15</sup> » (Nichols 2010, xiii).

15. « The documentary tradition relies heavily on being able to convey an impression of authenticity. »

- 33 Selon la théorie de la communication adaptée au sens musical par Philip Tagg, il s'agirait d'une situation d'interférence codale (Tagg 2012, 179-182). C'est-à-dire que les normes socioculturelles entre l'émetteur et le récepteur sont partagées, mais qu'elles ont une connotation différente, ce qui empêche ce dernier d'apprécier la musique et d'y réagir adéquatement. On pourrait avancer que le néoclassicisme, un mouvement artistique très vibrant pendant la jeunesse de Marcelle Ferron, avec des ambassadeurs comme Igor Stravinsky, Maurice Ravel, Francis Poulenc ou Sergueï Prokofiev, est porteur d'une connotation péjorative dans certains milieux. En effet, le néoclassicisme se caractérisant notamment par un attachement à l'harmonie tonale, au contrepoint, et à la clarté des lignes, il est perçu comme un retour aux formes et techniques d'écriture d'époques antérieures. En cela, il « se présente d'abord comme une réaction à l'encontre des innovations de la première modernité musicale, celle de Debussy ou de la période atonale (1908-1916) de Schönberg » (Solomos 1998, 92). En d'autres termes, il est assimilé par certains tenants de l'avant-garde à une démarche passéiste et antimoderne.
- 34 Cependant, l'assimilation du néoclassicisme à une forme de passéisme voire de conservatisme est discutable. Par exemple, Solomos rappelle que le Groupe des Six s'appuyait sur des ancrages musicaux historiques appliqués à une pensée moderne (Solomos 1998, 94). Par ailleurs, le rapport au temps, à la compréhension des gestes du passé, est au cœur de la démarche des compositeur·rices dit·es néoclassiques qui se sont réapproprié des techniques d'écriture ancienne. Chez Marcelle Ferron, le rapport au temps est également une préoccupation. D'ailleurs, le tic-tac de l'horloge, symbole associé à la mesure du temps, est audible à divers moments du documentaire où Ferron raconte son travail solitaire dans son atelier (11:00-11:08), rappelle l'hospitalisation à l'enfance qui l'a rendue sensible aux qualités esthétiques de la transparence et de la lumière (23:37-24:37), évoque la période de dormance de ses tableaux (42:43-42:58), et établit un rapport entre la peinture, la vie et la mort (47:41-47:58). Ainsi, chez Ferron la peinture est un moyen de s'emparer d'un geste du passé, certes récent, en découvrant ses toiles endormies pour les actualiser dans le présent. Peindre est aussi une manière de marquer le temps, d'être dans la vie plutôt que la laisser s'écouler.
- 35 Ainsi, la réaction du public québécois lors de la sortie du film ne serait pas liée uniquement au choix du style néoclassique, d'autant que certains moments de transition laissent une place importante à l'improvisation avec des sonorités

contemporaines. Rétrospectivement, Lepage considère que c'est le thème qui entraine en contradiction avec l'esprit farouchement moderne de Marcelle Ferron. Il n'aurait, de son propre aveu, aucune connexion avec le sujet du documentaire, c'est-à-dire une artiste de l'avant-garde. À son avis, le thème musical du générique fonctionne en parallèle à l'image. De caractère léger voire guilleret, il procure une fausse impression d'ouvrir un feuilleton, plein de nostalgie et de sentimentalisme, ce qui détonne avec la peinture et l'engagement de Ferron pour la liberté de l'artiste, la place des femmes dans les arts, et la justice sociale.

## Conclusion

36 L'analyse de *Ferron, Marcelle* permet de conclure que la relation entre la musique, le verbe et les images a besoin d'être redéfinie pour chaque point d'intersection et qu'elle trouve son équilibre dans un système formel partagé. Dans la conception traditionnelle du film documentaire, Corner mentionne que le but est de donner un portrait factuel avec le moins d'interventions subjectives possible : « Elles [les traditions du cinéma direct et vérité] ont souvent adopté un certain degré de purisme imitatif remettant en question tout ce qui risquerait d'altérer la restitution directe des événements, circonstances et interactions se déroulant devant la caméra<sup>16</sup> » (Corner 2002, 358). Il constate cependant une évolution dans la pratique du documentaire où la musique entre en dialogue avec ses contreparties visuelles et verbales, par exemple pour représenter un point de vue particulier. Au caractère concret du sujet documentaire, la musique apporte une certaine poésie. À cet égard, Rogers suggère :

Une musique bien placée peut faire ressortir une narration, mettre en valeur les brins esthétiques entre les scènes, attirer l'attention sur une chose à l'exclusion des autres et aider à promouvoir un lien esthétique intense avec certains personnages ou thèmes. Que la musique cache les coupes du montage ou renforce l'émotion, son rôle principal est de faire sortir le public de l'auditorium et de le transporter au cœur de l'histoire<sup>17</sup>. (Rogers 2014, 7)

37 L'analyse musicofilmique a montré que Lepage a disposé d'une plus grande latitude pour établir un dialogue entre sa musique, la parole de Marcelle Ferron et ses toiles dans le documentaire de Crouillère. Cependant, les différences esthétiques entre ces éléments interreliés ont pu donner l'impression que le thème néoclassique était une erreur. Ce désaccord semble avoir constitué une source de confusion pour les spectateurs : la musique de Lepage est blâmée de ne pas avoir été assez fidèle à la modernité de Ferron. Par rapport au degré de réalisme attendu du documentaire, la critique sur le néoclassicisme dénote un malaise quant au choix de cette esthétique musicale dans un contexte moderne voire de peinture avant-gardiste. Par ailleurs, est-ce bien le rôle de la musique de Lepage d'encourager l'auditoire à croire qu'il regarde la véritable Marcelle Ferron et à susciter de l'empathie envers son travail ? Dans ce documentaire sur

16. « These have often embraced a degree of depictive purism that places question marks alongside anything likely to adulterate a direct relaying of the primary events, circumstances and interactions before the camera. »

17. « [W]ell placed music can draw out a narrative, highlight the aesthetic strands between scenes, focus attention on one thing to the exclusion of others and help promote intense aesthetic bonding with certain characters or themes. Whether music is concealing editing cuts, or heightening emotion, however, its main role is to remove an audience from the auditorium and transport them into the heart of the story. »

l'art, le compositeur propose à l'auditeur de se libérer des éléments factuels sur Ferron pour s'immerger dans sa peinture. Pour ce faire, Lepage décompose son thème néoclassique en chaînes harmoniques, ce qui démontre sa maîtrise de l'écriture musicale moderne. Les tableaux de Ferron servent de sources d'inspiration ou de fil conducteur qui assure la logique formelle de la trame musicale. Au final, c'est la ligne picturale qui guide la musique tel un reflet de la pensée automatiste où le geste est primordial et génère la peinture.

## Bibliographie

Beaudry, Eve-Lyne. « Marcelle Ferron, rebelle aux mille couleurs ». *Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ)*, 25 janvier 2024. Consulté le 22 septembre 2026, <https://www.mnbaq.org/articles-audios-videos/marcelle-ferron-rebelle-aux-mille-couleurs>.

Bordwell, David et Kristin Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York : McGraw-Hill, 2010.

Caron, Sophie. « Lumineuse Marcelle Ferron ». *Radio-Canada*, 28 septembre 2020. Consulté le 22 septembre 2026, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1737062/marcelle-ferron-verriere-artiste-archives>.

Corner, John. « Sounds Real: Music and Documentary ». *Popular Music* 21, n° 3 (octobre 2002). DOI : [10.1017/S0261143002002234](https://doi.org/10.1017/S0261143002002234).

Coulombe, Michel. « Robert Marcel Lepage, compositeur modulaire, clarinettiste discret ». *Ciné-Bulles* 44, n° 1 (hiver 2026) : 24-31.

Daudelin, Robert et Guy Ménard. « Entretien avec Robert Marcel Lepage : deux mondes en parallèle ». *24 images*, n° 203 (juin 2022) : 56-65.

Eddie, Christine. *Le XX<sup>e</sup> siècle de la culture québécoise : la quête de l'identité*. Montréal : Québec Statistiques, Publications gouvernementales, 2002.

Gaudreault, Léonce. « Ferron, l'art et l'or au cinéma du mercredi ». *Le Soleil*, 7 mai 1990.

Gilmore, John. *Mon pays, c'est la musique : l'amorce de l'improvisation libre au Québec*. Montréal : Ellipse, 2025.

Lafuste, France. « Un festival bien engagé ». *Le Devoir*, 7 mars 1990.

Lefebvre, Marie-Thérèse. « L'Underground musical des années 1970 au Québec : émergence des pratiques en "musique actuelle" et rencontre entre deux univers de création ». *Les Cahiers des dix* 68 (mars 2014) : 249-286. DOI : [10.7202/1029295ar](https://doi.org/10.7202/1029295ar).

Lévy, Bernard. « Création : opération pourquoi pas ? ». *Vie des arts* 62 (printemps 1971) : 24-25.

« Marcelle Ferron: The Life Story of Feminist Canadian Painter ». *Daily Hawker*, 28 juillet 2021. Archive consultée le 24 septembre 2026, <https://web.archive.org/web/20240227144202/https://www.dailyhawker.ca/marcelle-ferron-the-life-story-of-feminist-canadian-painter>.

Minne, Julia. « Monique Crouillère : d'un coup de caméra ». *Panorama-Cinéma* 5, n°s 21-22 (30 juillet 2020). Consulté le 22 septembre 2026, <https://www.panorama-cinema.com/V2/article.php?categorie=1&id=767>.

Musée d'art contemporain de Montréal. « Marcelle Ferron ». *MAC Montréal*, [2024]. Consulté le 22 septembre 2026, <https://macm.org/en/collections/artiste/marcelle-ferron>.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary* [2001]. Indiana : Indiana University Press, 2010.

Ouvrard, Hélène. « *Ferron, Marcelle* » : un film de Monique Crouillère. Montréal : Office national du film du Canada, 1990.

Roberge, Huguette. « Place au cinéma belge ! ». *La Presse*, 13 mars 1990.

Rogers, Holly. *Music and Sound in Documentary Film*. New York : Routledge, 2014.

Rossi, Jérôme. *L'analyse de la musique de film : histoire, concepts, méthodes*. Lyon : Symétrie, 2021.

Ruoff, Jeffrey. « Conventions of Sound in Documentary ». *Cinema Journal* 32, n° 3 (printemps 1993). DOI : [10.2307/1225877](https://doi.org/10.2307/1225877).

Solomos, Makis. « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes ». *Musurgia* 5, n° 3/4 (1998) : 91-107.

Tagg, Philip. *Music's Meanings: A Modern Musicology for Non-Musos*. New York Huddersfield : The Mass Media Music Scholars' Press, 2012.

Tagg, Philip. « Trois méthodes proposées pour l'analyse de musiques de film », dans *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, sous la direction de Frédéric Gimello-Mesplomb, 169-184. Paris : Books On Demand, 2010.

Thériault, Normand. « Peindre sans peindre ». *La Presse*, 11 avril 1970.

### À PROPOS DE L'AUTRICE

Ariane Couture est professeure de musicologie à l'Université de Sherbrooke. Adoptant un cadre féministe, ses intérêts de recherche incluent la programmation musicale, la musique à l'image, l'entrepreneuriat en musique et l'innovation sociale. En tant que responsable du Fonds d'archives Robert Marcel Lepage, elle organise des stages de formation, des projets de recherche ainsi que des activités de valorisation. Engagée dans les milieux scientifique et professionnel, elle est rédactrice en chef francophone d'*Intersections : revue canadienne de musique* et siège sur plusieurs comités impliqués en culture et en numérique. Elle est l'autrice de *La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions* paru aux Presses de l'Université Laval en 2019.