

La musique au théâtre Entretien avec Alain Thibault

Guylaine Massoutre

Number 61, 1991

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27706ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Massoutre, G. (1991). La musique au théâtre : entretien avec Alain Thibault. *Jeu*, (61), 120-126.

«NE BLÂMEZ JAMAIS LES BÉDOUINS»

la musique au théâtre

entretien avec alain thibault

Alain Thibault est né en 1956 à Québec. Sa musique a été présentée au Canada et à l'étranger, notamment à la Société de Musique Contemporaine du Québec (S.M.C.Q.) et au Nouvel Ensemble Moderne (NEM) à Montréal. Elle a aussi été interprétée par New Music Concerts de Toronto, au 2^e congrès d'art et de créativité par ordinateur, Digicon '85, qui s'est tenu à Vancouver, au Festival international de musique expérimentale de Bourges (France), Synthèse, et au Festival TATA de Tokyo (Japon). Il a produit son premier disque laser en 1990 sous étiquette «Empreintes DIGITALes».

Lauréat de la catégorie électroacoustique du Concours des jeunes compositeurs de Radio-Canada en 1982 pour son œuvre *Sonergie*, il remporte le concours Sound Page Competition organisé en 1986 par le magazine américain *Keyboard* avec sa pièce *God's Greatest Gift* réalisée au synthétiseur Fairlight. *Le Soleil et l'Acier* fut choisi pour représenter Radio-Canada à la 2^e Tribune des musiques électroacoustiques, qui s'est tenue à Stockholm en septembre 1988.

Il participe à la production de performances, de pièces de théâtre (*Rivage à l'abandon* et *Peau, chair et os* avec Carbone 14), de vidéos (*Centre canadien d'architecture* et *Zzang Toumb Toumb* avec Zone Productions), de films, de spectacles multimédias (avec l'Écran Humain), d'œuvres radiophoniques et de concerts, en tant que compositeur et synthétiste. Alain Thibault est membre de la Communauté électroacoustique canadienne (C.E.C.), du Centre de musique canadienne et de la Ligue canadienne des compositeurs. Il a étudié la composition à la Faculté de musique de l'Université de Montréal et y a enseigné les techniques électroacoustiques de 1984 à 1988.

Qu'est-ce qu'un «opéra de chambre»? Que signifie ce sous-titre à la pièce de René-Daniel Dubois, Ne blâmez jamais les Bédouins?

Alain Thibault — Un opéra de chambre, c'est un opéra, mais pour une formation plus réduite; généralement, il s'agit de quelques chanteurs et de quelques instrumentistes qui les accompagnent. Dans le cas des *Bédouins*, l'opéra de chambre a cependant été réduit au minimum, à une seule chanteuse. En musique contemporaine, il se fait beaucoup de musique de chambre, ce qui peut comprendre entre quinze et vingt personnes; au-delà, on commence à parler d'un grand ensemble. La production et la composition d'œuvres de chambre sont liées au contexte économique; comme

soprano **Ne blâmez jamais les Bédouins** *Stain Thébaud (1991)*

Ses - sant ma - si tant de mil - lions de vic, Pousg
miot - si - si - si - krou - si - si - krou, lai, qui nous sont si chers,
ten - tes ni - es, chez l'un comme chez l'autre pousg tsantel oumel
des bel - li - ge - rants, tsoumel tou - e,
mes - seurs, tout est prêt fâmetel - gi - ni - si
pour l'y - pé - re - tin Go - bath et Go - bath, Gafel - li - o - ni - a,
Que le mal - leur gagne, l'ou n'ou tsa - boue,
Sur mi - notes par - tout, Ki - nefel mine stou,
Et, Z'a - tail l'y - deuth é - dar - beuh pé - leuh, ont le
chan - tite - vut gok - dige ba - deu - loi -
sette, les beaux li - des ter - rière le tas, sur - li, Zes che - veu
plonds, té - té, vte - tant sur les rails, Ya, Ya, Les
beaux ad - de - jées a - fax tes cartes hé - dar - bes, Ya, Hé - dar - bes,
Et le a - di - bol, a - fax brass dan - de - cu - leuh

il est de plus en plus difficile de réaliser des productions à grand déploiement, on s'en tient à des petites formations. On parle vraiment d'opéra de chambre dans le cas des *Bédouins*, parce qu'il y a une mise en scène et un contexte théâtral : le texte de Dubois. Il ne s'agit pas d'une pièce de concert, ni d'une chanson pour une chanteuse solo sans mise en scène.

Quel est le rapport entre le texte de Dubois et votre composition musicale?

A. T. — Mon but était de respecter le texte intégralement. Habituellement, quand on écrit une comédie musicale, un opéra ou une chanson, on adapte le texte en fonction de la musique. Je savais cependant — de réputation — que René-Daniel Dubois est très pointilleux sur les virgules d'une part, et il y a une telle rythmique dans son texte, d'autre part, que je me suis adapté à l'œuvre. En travaillant avec ce texte, j'ai repéré une rythmique qui tenait aux structures de l'écriture de Dubois (répétitions, parallélismes), éléments auxquels je me suis accroché pour intégrer la musique à la pièce. Et j'ai conservé la cohérence des personnages en distribuant les éléments musicaux (motifs mélodiques, modes) qui caractérisent chaque personnage selon les répliques et les situations fictives du texte.

L'idée de cet opéra me vient de Joseph Saint-Gelais, qui a fondé «Chants Libres» avec Pauline Vaillancourt et Renald Tremblay. Depuis longtemps, il nourrissait le projet de monter cette pièce avec une chanteuse, et Pauline Vaillancourt, dont le registre de voix est très étendu, peut jouer également : c'est une des rares chanteuses d'ici capable de jouer sur scène, ce qui n'est pas le fait de la majorité des chanteurs d'opéra. Joseph m'a proposé de composer une musique pour voix *a cappella*. J'ai décidé de relever le défi, car j'ai toujours travaillé avec des moyens électroniques, avec des instruments; l'ordinateur prend toujours une grande place dans ma musique. Composer pour la voix, c'est écrire pour l'instrument le plus intéressant, le plus complexe, selon moi.

Il est très difficile de bien écrire pour la voix, de trouver un équilibre entre la pensée musicale et la technique vocale. Mais une composition de plus d'une heure, c'était tentant. Le texte est fou, j'aimais sa richesse et sa construction : on peut établir une relation simple avec le montage sonore ou cinématographique.

Je me suis entendu avec Dubois pour éliminer certains passages : par exemple, le texte du narrateur qui se trouve au tiers, le grand conte japonais sur Kyoto Kyoto; je trouvais ce passage un peu gauche. Je voyais la pièce comme une grande progression sans rupture, en accélération, en perpétuel développement.

J'ai pourtant maintenu certaines parties parlées à l'intérieur du chant, soit parce qu'elles n'étaient pas faites pour être mises en musique, soit parce que l'élocution parlée permettait de souligner certains éléments du récit, d'établir un va et vient entre l'opéra et le théâtre. Je considérais que cela favorisait la compréhension du texte.

La difficulté était d'arriver à typer chaque personnage sans que ce soit au premier degré. Dans l'ensemble, je me suis arrangé pour trouver des thèmes, des mélodies, des façons de faire qui collaient bien aux personnages.

Connaissez-vous la première mise en scène de cette pièce par Joseph Saint-Gelais?

A. T. — Non, et j'en suis heureux. Pauline Vaillancourt elle aussi tenait à travailler dans l'esprit d'une nouvelle création. On m'avait seulement raconté que chaque personnage avait son propre son de tambour, une sorte de leitmotiv, mais je n'ai pas tenu compte de cette première mise en scène.

Y a-t-il des moments plus forts dans ce texte qui ont marqué votre composition musicale?

A. T. — Je ne crois pas; j'ai considéré plutôt l'ensemble. On peut diviser la pièce en deux parties; quatre ou cinq personnages principaux évoluent parallèlement, et on les entend l'un après l'autre. À mon sens, il fallait faire un montage des choses l'une après l'autre, jusqu'au moment où Flip se retrouve sur la voie ferrée, qu'il frappe Michaela — quand Dubois le nomme la Bête —; il y a fusion de presque tous les personnages, les trains sont partis, ils s'en viennent... Après ce passage, j'aurais aimé que ce soit un peu plus court, tout ce qui concerne les hélicoptères... mais il y a des moments du texte qui devaient être dits là pour faciliter la compréhension.

J'ai eu le sentiment d'une grande unité musicale dans cette composition. Comment l'avez-vous travaillée?

A. T. — La musique est toujours un peu indépendante du texte. Pour la pièce, j'ai développé certaines techniques de composition : je m'étais constitué un certain matériel de base, puis en le jouant, j'ai trouvé que l'air cadrait bien avec le personnage central de Michaela. J'ai commencé par elle et j'ai fait les premières répliques; je me suis fondé sur ces motifs mélodico-rythmiques et j'en ai déduit tous les autres personnages. Ce que Weulf chante est issu de ce que chante Michaela, par diverses techniques de transposition, de renversement, même si les motifs sont méconnaissables.



«Pauline Vaillancourt, dont le registre de voix est très étendu, peut jouer également [...]» Photo : Yves Dubé.

Tout est vraiment issu du premier thème, la première vocalise de Michaela, qui constitue un leitmotiv. Chaque personnage reprend ce thème à sa façon, plus grave, dans un autre mode, à l'envers, c'est ce qui crée une certaine unité.

Le professeur de morale a utilisé le *sprechgesang*, mi-parlé mi-chanté : sa partition est standard, mais j'ai déplacé les accents toniques, j'ai indiqué des hauteurs, introduit des pauses. Cette technique provient du *Pierrot lunaire* de Schönberg. Flip chante toujours sur un do; on dirait qu'il parle, mais il chante vraiment. Les hélicoptères ont chacun une note. Lutin Vert change de note aux virgules, il évolue par plateau.

Chaque personnage a une tessiture définie. Michaela chante dans l'aigu, Weulf chante dans le grave, Flip sur une note, le prof de morale se situe dans le registre médian, Staline chante sur la note la plus grave que Pauline pouvait chanter — le fa dièse —, Père Noël était parlé; du côté des hélicos, Minus 1 est un si bémol, Minus 2 est un la, et on descend tout simplement, si bien que le dixième est un mi; Lutin Vert chante sur une seule note entre deux virgules, Lénine suit ce que fait Lutin Vert mais un octave plus bas.

Quand Michaela parle entre deux passages chantés, j'écrivais un rythme que l'interprète pouvait suivre. Pauline avait quelque chose à quoi s'accrocher musicalement, car elle m'avouait qu'il lui est plus facile de retenir un texte avec des notes qu'un texte sans notes.

La première étape du travail fut de trouver ce qui typait le mieux chaque personnage. Je me suis rendu compte que je devais maintenir ses caractéristiques pour que le spectateur puisse s'y reconnaître jusqu'à la fin. En musique contemporaine, la composition est axée sur la complexité; mais le risque de perdre le spectateur me ramène du complexe au simple : je déconstruis pour garder l'essentiel, ce qui est efficace.

Dans votre composition, est-ce le texte ou la musique qui a primé? En tant que compositeur, comment avez-vous traité la narration?

A. T. — Un ami compositeur m'a dit qu'il aimait ce spectacle parce que je me suis un peu retiré derrière le texte. C'est la compréhension qui a primé pour moi.

Je n'ai pas cherché à innover dans les techniques vocales : le texte ne s'y prêtait pas. J'ai préféré une approche plus classique et j'ai concentré mon travail sur le rythme et la mélodie.

Comment avez-vous traité le comique de Dubois? N'avez-vous pas fait ressortir surtout les aspects étranges, délirants et oniriques de la pièce?

A. T. — Il y a des répliques très drôles, mais je n'ai pas voulu accentuer le comique. Weulf a une allure de *crooner*; musicalement, j'ai donc essayé de souligner cet aspect, surtout dans la première demi-heure. Mais je n'ai surtout pas voulu parodier les personnages. Plus on apprend à connaître ces personnages, plus on les aime; on sent leurs angoisses, leurs problèmes. Michaela est un personnage manipulé; elle en devient touchante, elle n'est ni comique ni ironique.

Ma musique n'est pas étrange, elle est très accessible; j'ai fait des choses plus bizarres, mais je voulais que le public de théâtre «accroche». Une musique plus étrange, plus moderne n'aurait pas convenu.

N'y a-t-il pas un effet «télévision» dans cette mise en scène?

A. T. — J'ai beaucoup pensé à McLuhan en assistant aux représentations. On comprend bien le texte, on cherche à inventer l'histoire, comme à la télé; s'il est vrai que le médium, c'est le message, il faut savoir compenser beaucoup avec son imagination dans cette représentation.

Quelle a été la part de la collaboration entre les artistes? Était-ce un travail d'équipe pour faire converger des arts hétérogènes?

A. T. — Dans ce cas, le travail d'équipe était très simple. J'ai rencontré René-Daniel il y a un an et demi, une demi-journée. Après, j'ai présenté des esquisses au metteur en scène et à Pauline. Puis ma composition est partie entre leurs mains. Dans le cas des *Bédouins*, le texte était omniprésent, et la musique l'a toujours suivi en parallèle. Le travail musical a été indépendant du travail théâtral.

Dans quel courant vous situez-vous?

A. T. — J'aime tous les types de musique en général. J'introduis souvent la musique rock. Le cas des *Bédouins* est unique; seule la voix est utilisée. Il s'agit d'une musique sérieuse contemporaine. Il s'y développe des motifs mélodico-rythmiques sans que l'on puisse toutefois qualifier l'ensemble de musique répétitive.

J'ai choisi une approche plus traditionnelle; dira-t-on que je suis réactionnaire parce que c'est modal, même si c'est très utilisé depuis l'avènement du postmodernisme? Philip Glass, Steve Reich ont développé des techniques qui privilégient des modes plutôt que la série; ces techniques sont issues de Schönberg, Weber, Berg — l'école de Vienne —; il ne faut pas qu'on reconnaisse une mélodie, il ne faut pas utiliser certains paramètres, des intervalles par exemple, pour retrouver un temps...

Selon vous, qu'est-ce qui était le plus difficile?

A. T. — Le texte!

Le mieux réussi?

A. T. — Michaela, Weulf, le prof de morale, Flip, même si c'est simple : ça colle tellement au personnage! Au niveau rythmique, je suis resté près de la rythmique naturelle.

Quelle a été votre expérience des rapports de la création musicale et de la mise en scène, ces dernières années?

A. T. — Je considère que j'ai été très choyé de travailler avec Gilles Maheu pour Carbone 14, car Gilles est venu au théâtre par des chemins peu habituels: il a pratiqué le mime avant le théâtre. En musique, je suis comme lui, éclaté, attiré par toutes sortes de médias, prêt à créer des formes impures. J'aime beaucoup cette notion d'impureté. Dans le milieu électroacoustique où j'ai fait mes classes, il faut éviter tous les paramètres de la musique traditionnelle. J'aime introduire des éléments de musique rock, tout en conservant certaines sonorités, des bruits aussi et certaines façons d'écrire qui proviennent de l'esthétique de la musique électroacoustique.

Je a - dra - pé le gas - dige be - deu - bai - selle.
Ah. L'af - fra - se.
Oh. Que brouil...to. Me qu'il est laid. No. Me tous - se
pas. Map - pros - se pas. Sol - é. Ze sous sol.
Et - tes - sée sur la voie. Là de
moi - més daniel le des. Et - sé le gros - sé
car - té. Hé, qué ces - se pas - se fare?
Me che zuis té. Zeul zur le ba - dit ra - ger qui te - bi - de la
foie ter - rée. Unf, che, ap - zerteah le zé - ne: de gon cè - té, la fo -
lo - zeuh. En pas. gas - dige be - deu - bai -
selle unf les roum. Nein. Ballo! Ya.
Ba - de - bai - selle, roum unf la... hès -
visch pi - pi - leuh qui barche. Qui a - fence.
Jehu. zé se - zer - feuh. Up - zur - feuh.

Au théâtre, en général, le texte prime; quand un metteur en scène commande une musique, il demande à l'artiste des *cues* — interventions musicales — d'une seconde à quelques minutes, qui illustrent le texte, servent de fond à une conversation. Au cinéma, le compositeur est le plus souvent au service du réalisateur; la musique divertit, crée une ambiance. Gilles Maheu demande autre chose au compositeur : la musique doit lui inspirer des scènes. Avec lui, je peux créer des pièces musicales autonomes, qui servent les propos de la pièce sans leur faire obstacle. Je peux alors imposer un style. Chez Carbone 14, la musique fait partie de la création au même titre que toutes ses composantes.

Avec Gilles Maheu, dans le cas de *Rivage à l'abandon* et pour *Peau, chair et os*, il s'est agi de multimédia, mais poussé beaucoup plus loin que ce qui s'était fait depuis plusieurs années. Dès qu'on rentre dans l'art technologique, on perd complètement de vue «la viande», on se perd dans les problèmes techniques. Pour Gilles, c'est l'élément humain qui prime, non la technique; l'humain, la pièce, le texte, pour en arriver à faire un tout cohérent. C'est un aboutissement dans l'intégration des différents médias : musique, théâtre, danse, vidéo.

Gilles confère à la musique une place de choix : on travaille en toute confiance avec lui. La durée qu'il lui accorde permet au musicien de composer des pièces complètes, d'apposer sa signature. L'avenir du théâtre est de ce côté, selon moi.

L'Association québécoise des critiques de théâtre vous a décerné l'an dernier le prix de la «meilleure réalisation sonore». Était-ce une belle reconnaissance?

A. T. — Oui, mais je n'ai jamais compris pourquoi j'avais gagné un prix dans cette catégorie! La vérité est qu'il n'y avait qu'une seule catégorie en ce qui concernait le son ou la musique. J'ai proposé au dernier gala qu'il y ait deux prix, un pour la réalisation sonore qui inclurait des montages de musique pré-enregistrée, du bruitage, des traitements simples, utiles dans un théâtre à texte. Mais comme il y a de plus en plus de metteurs en scène qui ont la bonne idée de faire composer de la musique originale, je pense qu'il faut maintenant un second prix, bien distinct. Il y a de bons bruiteurs, et aussi de bons compositeurs.

Alain Thibault :
«Composer pour la voix,
c'est écrire pour l'instrument
le plus intéressant, le plus
complexe, selon moi.»

Out, en 1985, était votre première expérience au théâtre. En quoi consistait ce spectacle?

A. T. — C'était une tentative de faire un opéra vidéo, une expérience multimédia. J'avais voulu aller plus loin qu'avec l'Écran Humain, et faire une histoire. La technologie était tellement compliquée dans cette aventure! Trente-deux téléviseurs, un écran géant, tout cela étant accompagné d'une musique synchrone avec les images! Il a fallu inventer une machine pour pouvoir promener les images et synchroniser l'ensemble. Les problèmes techniques ont été nombreux, nous avons manqué d'argent, de temps; le scénario était difficile, Pauline chantait pour la première fois une de mes pièces. Ce fut un balbutiement, une des premières expériences de multimédia, qui n'a finalement pas abouti.

Avec E.L.V.I.S., toujours en 1985, vous avez encore travaillé avec l'écriture littéraire et la création visuelle.

A. T. — L'idée d'*E.L.V.I.S.* est née en 1983. Il y avait un quatuor de saxophones sur scène, synchrone avec une bande magnétique préenregistrée, faite par ordinateur. On projetait des diapositives au-dessus des instrumentistes, avec un système contrôlé par ordinateur. J'avais lu un

livre de Timothy Leary, *la Révolution cosmique*, où il décrit huit phases de mutation de l'humain : j'ai illustré ces phases par une trame abstraite, en m'appuyant sur ses idées, ses concepts, ses processus. Il n'y avait pas d'histoire, comme dans *Out*. Cette composition a été présentée souvent.

Puis il y a eu Volt en 1987, et le Soleil et l'Acier, en 1988. Vous êtes alors retourné à des œuvres plus strictement musicales. Quelle place occupent ces projets dans votre participation au monde de la création et du spectacle?

A. T. — *Volt* est une musique pure; c'est une commande d'un groupe de Toronto, sans rapport avec le théâtre. *Le Soleil et l'Acier* a été composée en 1988. Cette œuvre existait déjà, écrite par Pauline Vaillancourt; il s'agit d'une pièce musicale composée après mes ambitions de multimédia, restées trop en deçà de mes rêves. Travailler au théâtre peut rester superficiel pour un musicien, ou alors cela exige une équipe très motivée et une infrastructure imposante. J'aime que tous les intervenants parviennent à fusionner leur art, sans que l'un d'eux demeure très en deçà de ses possibilités quant à la stimulation intellectuelle et sensorielle. C'est la direction que devrait prendre le spectacle dans l'avenir. Quand je compose, il y a toujours un côté mathématique, mais c'est toujours l'intuition qui l'emporte. J'écoute ce que j'écris, je simule les vrais sons. *Ce feed-back* me permet de choisir ce que je garde et d'orienter mon écriture. Mon intuition l'emporte sur l'analyse, pourtant souvent beaucoup plus importante et passionnante en musique contemporaine que le résultat sonore. La technicalité peut rester ordinaire, dans mes pièces, car le rythme, le *timing* final comptent pour moi. Cette intuition me dit si, à chaque seconde, il se passe quelque chose d'intéressant, si la musique me touche, si elle est assez généreuse envers le public : pour moi, la musique est un tout.

J'aime la musique qui touche autant l'esprit que le corps. L'opéra classique de Rossini, par exemple, regorge de prouesses vocales, qui m'impressionnent, mais c'est une forme dépassée. L'avenir est du côté de Glass ou de Wilson, dont le travail converge vers l'intégration des arts.

Quels sont vos projets actuels?

A. T. — Je veux essayer de faire ce que beaucoup d'autres ont essayé avant moi : fusionner tous les genres, tous les instruments, tous les styles.

Je veux aussi faire de l'opéra rock autant que de l'opéra plus sérieux, avec une instrumentation plus classique. Entre autres, j'ai le projet de produire *Quartett* de Müller avec un ensemble de musique ancienne et deux chanteurs, mais bien sûr avec une écriture contemporaine. J'ai envie de composer du rock, comme pour *Peau, chair et os*.

Le théâtre, c'est merveilleux : ça permet d'innover des formes qu'on ne peut pas proposer dans un contexte de musique sérieuse. D'un autre côté, le public de musique sérieuse a une culture musicale qui permet des explorations diverses.

La musique exige une ouverture et une culture. J'aime ce qui m'entraîne plus loin, pas dans la complexité mais dans la nouveauté, dans les sons comme dans la construction musicale. J'aime que ce ne soit pas toujours mélodique, même si ce sont toujours des façons de faire qui ont été largement exploitées. Il y a même eu un retour avec le postmodernisme, le postromantisme... contrairement à des musiques sérielles qui sont basées sur l'abstraction des hauteurs, pour éviter de produire quelque chose de reconnaissable (des intervalles), ou à la musique électroacoustique, issue de la musique concrète, qui consiste à travailler avec des bruits pour en faire de la musique.

propos recueillis par **guy**laine massoutre