

Entretien avec Walter Boudreau An Interview with Walter Boudreau

Marie-Thérèse Lefebvre

Volume 12, Number 1-2, June 2011

Musique de Gilles Tremblay / Opéra et pédagogie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1054199ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1054199ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)

1929-7394 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lefebvre, M.-T. (2011). Entretien avec Walter Boudreau. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 12(1-2), 45–51.
<https://doi.org/10.7202/1054199ar>

Article abstract

Walter Boudreau recalls, in interview form, his training with conductor Serge Garant. He discusses the mechanisms and the challenges of conducting works by Gilles Tremblay, particularly the aleatory sections of these works. He ends with a description of his own cycle, *Berliner Momente*; a premiere of the complete work is scheduled for 2012 by the Orchestre national de Montpellier in the context of Montpellier's Radio-France Festival.

Transcription de l'entretien de Marie-Thérèse Lefebvre avec Walter Boudreau, Journée d'étude sur Gilles Tremblay, Université de Montréal, le 26 mai 2010.

Marie-Thérèse Lefebvre (MTL) : Qu'est-ce que Serge Garant t'a appris que tu ne savais pas à propos de la direction d'orchestre?

Walter Boudreau (WB) : Qu'il faut toujours avoir quelques bonnes blagues en *stock* [sourire], parce que les répétitions de musique contemporaine sont généralement des moments très intenses et ardues. Nous « naviguons » dans des eaux troubles (œuvres en création) et, par conséquent, les musiciens doivent travailler plus fort que d'habitude.

Serge Garant répétait durant des périodes pouvant aller jusqu'à trois heures. Moi, je répète deux heures. C'est-à-dire, 1h40 - à cause des 20 minutes de pause syndicale - de « torture » intense, pour ensuite laisser partir les musiciens. Après, c'est trop leur demander. Nous faisons très peu de répertoire et, comme vous le savez, les musiciens qui en font arrivent très bien préparés, car ils l'ont déjà étudié à l'école, travaillé chez eux, écouté sur disque, etc. Quand vous abordez une création contenant 10 000 instruments de percussion, des scies rondes électriques, des sons multiples et des rythmes impossibles, ce n'est jamais évident...

J'avais déjà ma propre propension intellectuelle, une grande rigueur au niveau de la battue. Moi qui ai été pendant 35 ans un instrumentiste, je sais de quoi il en retourne que d'être assis derrière un lutrin et, croyez-moi, moins il y a de signaux du chef, mieux c'est! Il ne faut pas oublier qu'aujourd'hui, beaucoup de chefs utilisent le podium pour faire de la chorégraphie, de « l'expression corporelle », un spectacle qui n'a à peu près rien à voir avec la musique qui est en train d'être jouée. C'est aux répétitions que cela se passe. C'est à ce moment que l'on décide de la chironomie « pratique » et qu'on voit comment les musiciens réagiront face à certains gestes. Dans le répertoire, il n'y a pas grand-chose à faire après les répétitions. Bien sûr, il faut placer les choses, transmettre aux musiciens la vision que l'on a de cette œuvre, mais la vision d'une œuvre, c'est beaucoup plus que d'en parler philosophiquement. Est-ce que l'on fait un *spiccato* à cet endroit ou on étire

Entretien avec Walter Boudreau

Marie-Thérèse Lefebvre
(Université de Montréal)

une phrase? Aux cordes, on pousse, on tire? Comment allons-nous placer l'intonation dans une harmonie qui ne fait aucune référence à une fondamentale, équilibrer dynamiquement le tout, faire ressortir certaines choses? Au concert, quels gestes sauront raviver efficacement (et rapidement) la mémoire de ce que les musiciens ont travaillé en répétition?

J'ai fréquenté Serge Garant pendant trois merveilleuses années, dans ses classes d'analyse et de composition, ainsi qu'aux répétitions de l'ensemble de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ). Même chose pour Gilles Tremblay où, dans la même classe, on retrouvait entre autres Michel Gonneville, Alain Lalonde, Raynald Arseneault, Michel-Georges Brégent, Claude Vivier et moi-même. On peut imaginer le genre de frénésie débridée dans la classe! C'était un genre de communisme intellectuel: nous étions tous réunis autour du piano, commentant nos partitions, et on s'engueulait comme du poisson pourri, c'était merveilleux!

Serge Garant m'a d'abord appris la patience, car la moitié du sang qui coule dans mes veines est irlandais... d'où ma fougue. D'ailleurs, j'y travaille encore... on pourrait dire que c'est un *work in progress* [sourire]. Il m'a également montré la discipline, puis, finalement, un aspect que l'on connaît moins chez lui (on l'imagine encore « froid », distant, avec ses grosses lunettes, ses gros favoris, expliquant ses partitions au tableau noir avec l'arithmétique derrière la musique), l'estime envers les musiciens. Garant était un homme d'une générosité, d'une bonté, d'une humanité remarquables. Ce que j'ai appris avec lui est le

respect et la reconnaissance de l'invisible, de ceux qui sont en face. Et il m'a aidé à développer à son insu un fantasme, que je caresse encore aujourd'hui, qui est d'arriver à répéter avec les musiciens d'une façon telle qu'au concert je pourrais m'asseoir dans la salle et tout ce que j'aurais à dire serait : « Go ! ». Mais vous savez comme moi que c'est impossible, surtout si nous sommes devant un grand orchestre et que nous avons à peine un service et demi pour escalader le mont Everest ! Ce n'est pas toujours évident, il faut être présent.

En 1971, j'avais passé l'été à la Kent State University. Boulez était à la tête de l'Orchestre de Cleveland et il y avait une sorte d'« Orford » avec cet orchestre, au festival Blossom. J'ai passé plusieurs moments avec Boulez en faisant la même chose qu'avec Garant, c'est-à-dire à l'espionner, à lui poser des questions sur ses partitions et, surtout, à le regarder travailler. Sa technique, même si Serge n'avait jamais étudié avec Boulez, était très similaire à celle de ce dernier. Il y avait également chez les deux une grande ouverture humaine vis-à-vis des musiciens, ce qui est très important quand nous exigeons d'eux le maximum d'énergie en un minimum de temps. Nous n'avons hélas pas les moyens de répéter douze heures par jour, pendant six mois, dans un monastère cistercien, isolés et à manger des carottes bios, du riz brun et prier Dieu pour qu'il nous « éclaire » en nous montrant le « Vrai » chemin de l'interprétation sublime !

MTL : Tu as dirigé beaucoup d'œuvres de Gilles Tremblay. Qu'est-ce qui te fascine dans la personnalité de ce compositeur ?

WB : Gilles Tremblay est un enfant et, de plus, un merveilleux enfant ! En général, avec le temps, nous avons tendance à oublier ces moments merveilleux de notre enfance, où une grande partie de nos activités est consacrée à inventer tout et rien. Je crois personnellement que nous possédons tous cette faculté créatrice. C'est un peu comme le péché originel, nous en sommes tous frappés et nul n'y échappe ! Mais la vie se charge tranquillement d'enterrer, pelletée après pelletée, cette disposition qu'a l'être humain d'inventer des choses qui sont à toutes fins pratiques complètement inutiles. Denys Bouliane écrivait un jour qu'il éprouve le même sérieux, la même application, lorsqu'il compose, qu'un enfant dans un carré de sable, totalement plongé dans quelque jeu imaginaire. Pour moi, Gilles Tremblay est quelqu'un qui, même à 77 ans et plus, est resté dans le même état, comme Obélix tombé dans la potion magique. C'est l'émerveillement.

C'est d'ailleurs pour cela que nous avons intitulé la bédé publiée pour la série « Hommage de la SMCQ » consacrée à Gilles Tremblay *L'Émerveilleux*. Gilles Tremblay s'émerveille constamment. Pour ce faire, il n'a pas besoin d'un « light show », d'un budget de 333 millions de dollars et de tous les gadgets à la mode. Il s'émerveille devant le bruit de l'eau, le froissement d'une feuille, une roche qui tombe par terre. Tout, pour lui, est sujet d'émerveillement. C'est partout dans sa musique.

La deuxième chose est qu'il est espiègle. Il est quelqu'un qui aime poser des collages, avec toutes sortes de petits jeux. Il est le maître d'œuvre, car il contrôle la grande forme, mais offre à tous et chacun, dans sa musique, la possibilité, par moments, de mener le jeu, de changer le cours des événements, et d'avoir une participation importante dans le plan qu'il nous propose. C'est comme au *Monopoly* : Qui va « laver » l'autre ? Qui va devenir millionnaire ? Il propose un plan de jeu où il y a de multiples issues. C'est ce qui arrive dans sa musique, à de multiples niveaux. Cela rend la performance de sa musique absolument excitante et dangereuse, car, à tout moment, nous devons être totalement impliqués, au-delà de la responsabilité « classique » de jouer un *mi* bémol sur la deuxième croche du triolet de la mesure 457. Je ne dis pas que c'est mal, nous le faisons tous, mais, ici, le processus va plus loin et implique un certain choix de la part des musiciens : ils doivent écouter et réagir à ce que les autres font, d'où la difficulté de la musique symphonique de Tremblay.

Utopie ? Quand vous avez un ensemble de quelques joyeux kamikazes aguerris comme à la SMCQ, vous pouvez recourir à l'expertise ainsi qu'au nombre d'heures de répétitions nécessaires pour y arriver. On parlera plus bas du prétendu scandale de *Fleuves* (commande de l'Orchestre symphonique de Montréal) ; avec le recul, j'imagine bien le désarroi du pauvre chef Raphaël de Burgos lorsqu'il a ouvert la partition !

Parlons d'utopie dans un sens plus large. Xenakis, dans *Evrlyali*, pour piano solo, a noté un *ré*⁷ au piano, une note inexistante sur l'instrument, qui se termine par *do*⁷, c'est-à-dire une seconde majeure plus bas. Je me souviens, lorsque je fréquentais son studio à Paris, en 1973, je lui avais dit : « Iannis, tu as écrit un *ré*⁷ qui n'existe pas ! » Et il m'avait répondu : « Eh bien, ils en rajouteront un » ! Plus près d'ici, Michel-Georges Brégent disait un peu la même chose : « Un jour, il y aura des trompettistes avec des cerveaux immenses et 12 doigts... ».

Lorsqu'on lui a fait un hommage à la SMCQ, dans la présentation de *Dilmun Eden*, nous n'y arrivions pas vraiment aux répétitions. Il a fallu rajouter aux deux harpes *live* (la partition n'en prévoyait qu'une seule), deux claviers MIDI avec des échantillons de harpes parce qu'il y avait des changements de pédales dans des quintolets avec la noire à 126! Nous avons trouvé des solutions, aujourd'hui, qui nous permettent d'apprivoiser l'utopie, comme avec son « impossible » concerto de piano *Trad-sens Concertio*, qui pourrait facilement être fait avec un « Disklavier ». La technologie évolue.

Dans *Fleuves* de Tremblay, comme dans *Envoi*, deux trombones doivent jouer à l'unisson. Dans *Envoi*, le premier trombone devra glisser légèrement sa coulisse d'à peu près un sixième de ton vers le haut ou vers le bas pour produire un frottement dans le son. Les pulsations résultantes (battements) doivent être d'abord entendues, puis interprétées par la clarinette-basse comme si elles étaient des doubles croches, puis, de cela, la clarinette exécute un solo virtuose dont le tempo issu de la pulsation des battements doit être repris à certains moments précis par l'orchestre, qui était occupé à faire autre chose, et ce, de façon complètement indépendante des interventions de la clarinette-basse. Vous n'avez que quelques heures « précieuses » à votre disposition avec un ensemble d'une quinzaine de musiciens pour accomplir tout ça. Les gens se regardent et se disent : « Cela n'a pas de sens ! ». Dans cette optique, Gilles Tremblay est – sans contredit – un utopiste !

Je me souviens lorsque Gilles avait analysé *Solstices*, en 1972, dans sa classe au Conservatoire, et du choc que j'ai eu lorsque j'ai rouvert la partition en vue de la représentation de la SMCQ, en mars 2010. Tout dépend de l'heure à laquelle vous allez la jouer, ainsi que de la période de l'année dans laquelle nous nous situons pour l'interpréter. De plus, il y a une modulation formelle à réaliser, c'est-à-dire que nous devons « transposer » certains caractères typiques à une saison dans une autre. Cela est loin d'être évident ! Moi, je l'ai jouée au mois de mars, aux alentours de 20 heures. De ce fait, le point de départ, qui était 11 heures, correspond au mois de janvier. Je devais alors faire du « janvier » dans « mars » et appliquer les transformations formelles qui font en sorte qu'à l'été, le tout fourmille et tout est fort, que dans le printemps, qui est à la fin de l'hiver, l'activité est moins fébrile. Pour ce faire, il me donne la permission de procéder à des transformations sur la structure pouvant aller d'un sixième jusqu'au tiers.

Mais un sixième de quoi ? Un tiers de quoi ? Il y a les modes d'attaques et de tenue du son que je peux transformer (ex. : le *flutter* peut devenir un trille ; l'arco-grain se transforme en *ponticello*, etc.) et toutes les dynamiques, par exemple les dynamiques d'été, qui sont très fortes, seront atténuées du tiers. Bref, j'ai tout calculé et rédigé précisément le tout, ce qui m'a pris un temps fou. Imaginez demander cela à un musicien « on the spot »...

MTL : Comment travailles-tu, dans ces situations, avec les musiciens ?

WB : Comme je le disais précédemment, dans l'idéal, il faudrait passer six mois à l'abbaye de Saint-Benoît-du-Lac, en mangeant des légumes bios, un peu de noix pour garder la chair, et beaucoup de prières à Saint-Jude (le patron des causes désespérées), pour arriver à réaliser cette utopie ! Mais, vous savez, la musique est là. J'ai pris une attitude philosophique et pratique que je vous explique. Il y a des endroits où la rythmique est libre. Disons que je joue du hautbois. Dans la partition, il y a des pointillés verticaux qui indiquent le découpage du temps. Il place les notes à l'intérieur de ces grilles temporelles, sans indication précise sur le moment exact où la note doit être jouée. Mais lorsqu'un musicien joue, il n'y a pas d'« à peu près ». Il va toujours jouer quelque part, très précisément, comme à la deuxième double-croche d'un dix-septolet. Tremblay offre cette liberté au musicien, mais qui, lui, deviendra incertain dans sa démarche, jamais sûr où il devra jouer. Nécessairement, il se tracera un chemin et le répétera ultérieurement parce que, s'il est trop occupé à décider où il va placer ses notes, pendant ce temps, il ne peut penser à l'intonation, à l'ensemble, etc.

Tout comme Gilles, je suis en hélicoptère devant ma partition. Je vois tout, car j'ai tout devant moi. Le musicien, par contre, n'a pas ce privilège. Donc, quand nous arrivons au concert, quels que soient les espaces de déviation que Gilles nous donne, nous ne réalisons forcément qu'une version. Je me suis fabriqué un système où je calcule exactement tout, au millimètre près, ce qui nous est présenté graphiquement, puis je décide qui fera quoi et où.

Un autre exemple, tiré de *Souffles*. Il propose 12 cellules rythmiques de durées différentes, qui sont des accords homorythmiques (synchrones) devant être joués dans n'importe quel ordre par l'orchestre. Nous sommes une quinzaine de musiciens. Il précise l'ambitus des tempos que nous pouvons faire (du plus lent au plus rapide) et une série d'intensités

applicables, librement, à chacune des cellules. Le piano sert de « déclencheur ». Il a également 12 cellules à réaliser dans un ordre aléatoire. L'orchestre, lui, doit réagir à ce que le piano joue. Si j'étais seul au piano, ce ne serait pas vraiment un problème que de « répondre » au piano déclencheur. J'écouterais l'autre pianiste et je réagirais en conséquence, mais là, j'ai 15 musiciens à « gérer ». L'utilisation des signaux est impossible, ayant trop d'instructions à leur donner (numéro de cellule, tempo, intensité). Ce que j'ai fait, après avoir analysé sa musique, a été d'identifier certaines proportions de ses séries et de les appliquer, comme les vieux « sériels » le faisaient, aux différents paramètres. J'ai donc écrit une version « fixe », mais dont le résultat correspond exactement à ce que Gilles souhaiterait. Une version parmi tant d'autres, bien sûr, mais celle-ci a la qualité d'être précise. Si un jour on me donne 333 000 \$, j'en ferai 33 autres avec grand plaisir! Cette version fonctionne, mais Tremblay désire qu'on la réalise spontanément ce qui, pour moi, est de l'utopie.

Comme je le disais précédemment, il est possible de contourner cette « utopie » tout en étant très satisfait du travail accompli, parce que j'ai respecté à la lettre l'esprit de ce que le compositeur veut et, qui plus est, je lui donne une exécution qui frise la perfection. Je me suis demandé légitimement si je « déformais » la pensée du compositeur de cette manière. Eh bien, non, pas du tout, car, en fin de compte, c'est une des multiples versions – parmi tant d'autres – qu'il souhaiterait. Cette œuvre est issue de la philosophie des musiques « ouvertes » des années 1950 et 1960, que beaucoup de compositeurs ont progressivement délaissées, comme Garant, qui considérerait à juste titre que la majorité des musiciens n'avaient ni le temps ni l'envie de s'impliquer dans un tel processus.

Je peux donc vaincre, contourner l'utopie, comme avec Brégent. Quand je m'assoie et que j'écoute les harpes dans l'enregistrement de *Dilmun Eden*, difficile de dire que c'est un clavier MIDI qui joue, parce que les échantillons de harpe sont maintenant très acceptables (c'est à s'y méprendre...) grâce aux progrès fulgurants de cette technologie.

MTL: Est-ce que Gilles a déjà assisté à l'une de tes répétitions avec cet encadrement que tu donnais à ses mobiles? Comment réagissait-il?

WB: Nous avons eu à cet effet ce qu'il est convenu de nommer, en langage diplomatique, des discussions constructives! [rires]

Gilles est fasciné par les insectes; il y en a partout dans sa musique. Même chose pour l'eau. On ne parle pas ici d'un art pictural réaliste, mais d'une vision très microscopique du monde. Il « voit » les atomes, les galaxies, de l'infiniment petit à l'infiniment grand. Une de ses obsessions favorites est le son des cloches, ce qui explique pourquoi il a accepté de participer à la composition collective, avec 18 autres compositeurs, de la *Symphonie du millénaire*, celle-ci mettant en vedette les sons des clochers de quelque 15 églises de Montréal, couplés aux 333 musiciens participants. Gilles a utilisé les sons (numérisés) des cloches de sa paroisse, comme la plupart des autres compositeurs. Mais, quand il demande à une trompette d'imiter des sons de cloche, là, c'est une tout autre affaire, car tout dépend de la nature de l'instrument joué. En fait, ce qu'il exige est toujours une attaque *sforzando* avec une chute très rapide pour ensuite, si l'on peut, y faire entendre, dans les harmoniques résultantes, la tierce mineure, toujours présente à cause de la forme des cloches. Il faut expliquer tout cela techniquement.

Autre exemple. Lorsque Gilles Tremblay emploie le terme durée-souffle, c'est-à-dire qu'un son aura une durée équivalente à la durée du souffle de l'instrumentiste, il précise également, de surcroît, des durées-souffle amputées de la moitié, du tiers ou du quart, de la durée! Pour certains musiciens qui maîtrisent la respiration rotative, ceci voudrait dire qu'ils joueraient jusqu'à leur dernier souffle! Il faut donc constamment tout remettre en perspective. J'ai réussi à convaincre Gilles, relativement à son utilisation de mobiles (courts motifs à jouer librement), d'accepter une intervention « musclée » du chef pour en assurer l'efficacité. Quand nous proposons des mobiles aux musiciens, ils sont comme la nature, pris d'une crainte atroce du vide. Ils ont en plus une peur viscérale des extrêmes. Donc ces mobiles, déclenchés uniquement avec un signal de départ, risquent de créer une monotonie « statistique » où tout devient monotone et plat, un peu comme la pluie. Ils n'osent pas trop. Pour y arriver sans intervention du chef, les musiciens devraient répéter de 15 à 20 heures ensemble et inventer toutes de sortes de parcours. Pour pallier tout cela, j'ai développé une panoplie de signaux (discrets) et, parfois même, je me promène dans l'orchestre pour aller les chercher, leur indiquer: « Taisez-vous! », instaurer des grands moments de silence pour ensuite exploser, retenir, susciter un autre grand coup, créer des antiphonies, des mouvements circulaires et ainsi de suite.

Il a fallu que j'invente des moyens techniques, une chironomie, pour combler le vide. C'est impossible de faire autrement avec le temps que nous avons à notre disposition, à moins qu'une vieille comtesse ou un monarque déchu milliardaire nous lègue une fortune pour que l'on puisse s'enfermer et faire ça, tel que souhaité par le compositeur.

L'arme ultime en ces circonstances très particulières est le résultat obtenu. Si ça marche, tout le monde est content et peu importe les moyens employés pour arriver à nos fins! Dans ces mobiles, lorsque vous êtes en train d'improviser pendant 22 secondes, vous désirez savoir exactement où vous êtes par rapport au temps qui passe, de manière à « formater » vos interventions. Je prends alors le soin de diviser, de façonner les mobiles en utilisant une battue discrète à la main droite. Lorsque nous sommes derrière le lutrin, nous voulons savoir où nous nous situons dans le temps. Prenez les mesures à un temps, il n'y a rien de plus absurde que cela. Où sommes-nous? Difficile à dire, et c'est pour cela que nous avons inventé les mesures à 2, 3, 4, 5 ou 6 temps, qui nous permettent d'identifier rapidement et efficacement où nous nous situons par rapport à la battue du chef. Quand nous sommes en 1, imaginons le pauvre musicien, se demandant, complètement perdu: « Mesure 46 ou 47? »! C'est terminé pour lui. Je le regarde avec ses grands yeux angoissés criant au secours! Combien de fois cela m'est-il arrivé!

MTL: Est-ce que tu cries également « Au secours! » lorsque tu ouvres pour la première fois la partition d'une œuvre de Tremblay? Trouves-tu les notes de programmes – tellement belles et poétiques – réellement inspirantes? Est-ce qu'elles t'aident à aborder ses œuvres ou les mets-tu de côté?

WB: Non, je ne les mets pas de côté, mais ce n'est pas la priorité. J'ai tellement abordé de partitions difficiles au fil des ans. Peut-être une fois, en déchiffrant une partition de Conlon Nancarrow, je m'étais dit: « Comment diable vais-je diriger cette histoire-là? ». Mais on finit toujours par trouver une solution. Je dois dire que les indications poétiques chez Gilles Tremblay, bien qu'étant d'une beauté littéraire à couper le souffle, peuvent nous prédisposer à une certaine confusion. Souvent, dans sa musique, les explications ne sont pas claires. J'ai eu cette chance, plus jeune, d'avoir bien connu Gilles. On pense que la tradition orale en musique a disparu, c'est faux. Depuis Debussy, Stravinski, le modernisme, les partitions sont devenues extrêmement précises. Malgré cela,

il reste des strates qui ne sont jamais vraiment limpides et c'est pour cela qu'on s'y attaque. Dans le cas de Gilles, l'ayant fréquenté dans ses classes d'analyse et de composition, ayant également suivi assidûment les répétitions de Serge Garant qui le jouait régulièrement à la SMCQ, puis ayant discuté longuement avec les musiciens impliqués, je pense maintenant connaître et comprendre (un peu mieux...) comment son esprit fonctionne. Très souvent, je passe directement à ce que j'appelle la « vraie » explication qui, si elle était énoncée en termes musicaux plus terre à terre, risque d'être beaucoup plus éclairante pour quelqu'un qui ouvre une partition de Gilles pour la première fois et qui se dit: « Dieu, mais qu'est-ce que je vais faire avec ça? »

MTL: Même avec les illustrations graphiques?

WB: Bien souvent, les illustrations graphiques n'aident pas! Si nous prenons le fameux triangle de *Solstices*: je l'avais commencé à 23 heures. J'avais fait le tour du dessin, mais, en plus, il demande d'appliquer un nouveau triangle qui déterminera, dans un ordre décroissant, la prépondérance des éléments à présenter. Cela devient très complexe.

MTL: Cela donne une forme à travailler.

WB: Oui, tout comme il y a des trucs plus simples. Dans son concerto pour piano *Envoi*, il y a un début, un milieu et une fin. Cette fin, d'ailleurs, on ne peut y échapper, c'est un magnifique accord de septième...

MTL: Tu parles beaucoup de tradition orale se transmettant entre chefs d'orchestre, musiciens et autres. Cela voudrait dire que d'après toi, l'outil qui permettra de diriger les œuvres ne sera pas les manuscrits ou les partitions de Tremblay, mais ta propre partition sur laquelle tu as travaillé, ainsi que celle d'autres ayant fait le même travail, où tous les aspects techniques pour diriger les œuvres y sont inscrits?

WB: Vous savez, chers amis, que l'on décrit souvent les musicologues comme étant « inutiles », ce qui est, bien sûr, faux. C'est dans cet aspect de la pratique musicale que la musicologie peut être d'un grand secours. Je vous donne un exemple, en ce qui me concerne. Je mène quatre métiers de front. Même quand je dirige, je dois me lever très tôt le matin. À 7 heures 30, je suis en train de composer. Il ne se passe pas une seule journée, à moins d'être dans un avion, où je ne compose pas. Je viens de terminer, 20 ans plus tard, un cycle d'œuvres que j'ai commencé en 1988. C'est le cinquième mouvement de la méga-

symphonie *Berliner Momente* dont le dernier mouvement, qui est une commande de Radio France, dure à lui seul 42 minutes! J'ai travaillé fort là-dessus, pendant trois ans. C'est énorme: un grand orchestre avec deux harpes et cinq percussions. Je n'ai donc pas le temps d'écrire un traité « abstrait » sur la manière d'approcher la direction de la musique de Gilles Tremblay. Par contre, je demeure toujours disponible pour partager avec la musicologie l'expérience pratique accumulée sur le « tas ».

MTL: Parle-nous de tes projets et de *Berliner Momente*.

WB: *Berliner Momente* est une commande de Radio-Canada que j'ai reçue en 1988 pour célébrer le 750^e anniversaire de la ville de Berlin. En fouillant, l'idée m'est apparue rapidement comme une sorte de téléroman où le « méchant » est Wagner et le « bon » est Haydn, parce que les nazis ont déformé l'adagio sublime de l'hymne impérial autrichien composé par Haydn (je suis un fanatique des quatuors à cordes de Haydn...), qui est l'hymne national allemand. Derrière, j'ai inséré la figure terrible de la mort de Siegfried, tiré de l'opéra *Götterdämmerung* de Wagner (que j'adore également), un motif composé de neuf notes qui fonctionne plus souvent qu'autrement avec des multiples de trois dans l'absolu. Après, j'ai plus ou moins inventé 1000 ans d'histoire de Berlin, puisant aussi dans la réalité, et j'ai tout compressé en 33 « moments » proportionnels d'une durée de 16 minutes. Dans ce contexte, la Seconde Guerre mondiale dure une noire de quintolet (4/5 de seconde...). Et oui, c'est un peu court, mais c'est une noire *heavy metal*! Bref, lorsque j'ai terminé la composition de cette commande, je me suis vite aperçu que je venais d'ouvrir une boîte de Pandore. Je ne pouvais pas m'arrêter là. Donc, quand j'ai été nommé compositeur en résidence à l'Orchestre symphonique de Toronto, en 1990, j'ai composé le numéro II, puis le III en 1991. Je voulais écrire un adagio dans le troisième mouvement, mais cela a viré au vice... [sourire] Vous savez, je suis assez volubile et, bien qu'il y ait une belle partie lente et lyrique aux cordes, ce n'était pas encore l'adagio désiré. J'ai finalement écrit cet adagio qui dure 33 minutes – commande de l'Orchestre symphonique de Québec – en 1998. J'y suis entré en profondeur et je l'ai étiré 17 fois. Puis il me manquait le scherzo final, la conclusion de cette folle aventure musicale. Radio France me l'a commandé en 2005. Il en est un de structures, puisque c'est une énorme et complexe récapitulation « psychédélique » des quatre mouvements précédents. J'ai travaillé dessus

pendant trois ans à temps perdu. Les cinq mouvements totalisent donc une durée d'environ 2 heures 22 minutes et devraient être idéalement joués les uns à la suite des autres dans l'ordre suivant: I-II-III, pause, puis IV et V. Je suis en train de finaliser la présentation de cette intégrale avec l'Orchestre national de Montpellier pour le festival de Radio France et de Montpellier en 2012. J'y suis allé à deux reprises et il s'agit d'un excellent orchestre. C'est tellement merveilleux à Montpellier. Outre la température, les palmiers, le vin rosé, la Méditerranée... ils ont un opéra de 2500 places, la salle Pasteur de 700 places, l'Opéra Comédie de 1500 places... Nous y avons joué avec grand succès devant des salles toujours remplies à pleine capacité.

Mon autre projet, je peux l'affirmer officiellement, est une autre commande de Radio-Canada. Il s'agit d'un concerto de piano (*Concerto de l'asile*) pour Alain Lefèvre. Je suis donc le prochain sur la liste d'Alain. Il passe d'André Mathieu à Walter Boudreau. On appelle ça tout un saut! La création est prévue en 2012, à l'Orchestre symphonique de Montréal, avec Kent Nagano.

J'ai connu Alain Lefèvre grâce à la *Valse de l'asile*, tirée d'une musique de scène que j'ai composée pour le Théâtre du Nouveau Monde en 2004. J'avais toujours évité de faire de la musique de scène, mais Lorraine Pintal m'a convaincu de le faire pour *L'Asile de la pureté*. C'est la première pièce de Claude Gauvreau, écrite dans les années 1950, durant la « Grande Noirceur ». Une pièce formidable où il y a quelqu'un dans un bain (le sublime comédien Marc Béland) qui délire pendant deux heures et demie! Impossible de dire non à Lorraine. Il devait y avoir une valse, une vraie. Je l'ai composée en deux jours. Après l'avoir entendue à la première, Alain s'est présenté à moi et m'a demandé d'en réaliser une version pour piano. Par la suite, il l'a endisquée et jouée partout sur la planète, et ce, récoltant chaque fois un succès qui ne cesse de m'étonner! De là, une belle et sincère amitié s'est développée entre nous, menant à la commande du concerto.

MTL: Cette œuvre dramatique est-elle fondée sur l'expérience véritable de Gauvreau, quand il a été interné?

WB: J'ai connu Gauvreau quand j'étais jeune saxophoniste de jazz à l'Expo en 1967, où j'ai accompagné à peu près tout ce qui était poète venant de partout au monde! C'est là aussi que j'avais rencontré Raoul Duguay et on connaît la suite... Le samedi après-midi, il y avait un

spectacle intitulé « Jazzpo ». Je jouais avec mon trio (contrebasse, saxophone et batterie) et nous meublions les temps « morts » entre les interventions des poètes. Je me souviens très bien de Gauvreau. J'étais tout à côté avec mon saxophone et lui derrière son lutrin, clamant haut et fort sa poésie dans son langage exploratoire. Ce concerto ne sera donc pas un feuilleton-documentaire « réaliste » basé sur les terribles expériences de Gauvreau en institution mentale. J'y aborde plutôt sa « folie » dans le sens le plus noble du terme, d'une manière essentiellement « artistique », où la musique virevolte d'une manière à la fois totalement débridée, mais aussi avec un contrôle total comme dans son langage exploratoire.

MTL: Il s'agit de projets magnifiques. Je pense que tu nous as éclairés sur la manière de diriger l'œuvre de Tremblay, sur la manière d'entrer dans les œuvres ainsi que sur les problèmes liés à la musique aléatoire, aux mobiles. Comme toujours, tu gardes le contrôle sur la musique que tu diriges.

WB: C'est important, car, si on perd le contrôle, qui l'assurera? Comme le disent les Chinois: « Better deal with the devil that you know... ». Je connais bien mes démons et mes *bibittes*, alors j'aime et je tiens à garder le contrôle. D'ailleurs, pour terminer, je me souviens lorsque l'on faisait *Drumming*, de Steve Reich, avec la compagnie de danse O Vertigo dans la production intitulée « La vie qui bat ». Normalement, *Drumming* se fait sans chef. Mais puisqu'O Vertigo a répété avec le deuxième enregistrement sur disque compact de Steve Reich, Ginette Laurin a bâti sa chorégraphie à partir de cet enregistrement. Bref, nous devions reproduire exactement ce qui est gravé sur le disque compact. J'ai dû l'écouter des centaines de fois pour être en mesure d'identifier, par exemple, que la mesure 222 a été répétée 11 fois, que le prochain déphasage s'étale sur cinq mesures, et ainsi de suite. Pendant plus d'une heure, je bats sans cesse et je dois compter toutes les mesures (répétitions) pour que tout arrive pile. C'est une musique hallucinante et incantatoire qui, à certains moments en concert, m'a soulevé. Un soir, lors d'une prestation, une nouvelle musique « atmosphérique » que je n'avais

jamais entendue auparavant transpirait comme par magie de l'ensemble. Je voyais mon bras diriger tout seul et j'entendais des trompettes avec des sourdines Harmon se mêler aux marimbas! J'ai dû me ressaisir rapidement, car c'était très dangereux, je ne comptais plus les mesures! L'espace de deux ou trois mesures, mais juste assez pour décrocher.

MTL: Un mot sur la SMCQ?

WB: Nous fêterons en 2011 les 50 ans de la Semaine internationale de musique actuelle de Montréal organisée par le regretté Pierre Mercure, en 1961, et que l'on considère - à juste titre - comme l'an 1, le *ground zero* de l'émergence contemporaine d'ici. Vous savez que Mauricio Kagel, Yoko Ono, Pierre Mercure, Serge Garant, etc. étaient à ce festival. Il n'est cependant pas question d'un *revival*, qui serait de l'ordre d'un exercice légitime de musicologie. Nous ne désirons pas reconstituer ce qu'était cette musique à l'époque. Ce que nous proposons sera plutôt une réflexion sur l'état des choses, 50 ans plus tard, dans la création musicale contemporaine au Québec. Je dirigerai *Amuya* de Serge Garant, que j'ai déjà gravé sur disque il y a une vingtaine d'années. Une vraie musique des années 1960; une « bonne » œuvre, typique, avec une conscience aiguë des sonorités caractéristiques de tout l'univers de l'époque.

MTL: C'était l'œuvre qu'il avait créée pour le pavillon « L'Homme et les régions polaires »?

WB: Et voilà! J'ai bien tenté de retracer le film, sans succès. (Je vous passe les détails...) Il s'agit d'une partition qu'il a retravaillée pour en faire une œuvre de concert. Donc, il y a le festival Montréal/Nouvelles Musiques, le thème du festival étant « Musique et mouvement ». Nous aurons des gens de Bordeaux, qui viendront nous rendre visite, et même l'OSM fera partie du festival. Vous n'aurez qu'à suivre les développements. C'est assez impressionnant, environ 28 concerts sur deux semaines, mais on tente d'être moins boulimiques qu'à une certaine époque. Un peu moins de concerts, mais tous désirent y participer et c'est parfois difficile de dire non quand les gens nous aiment... ◀