

Trajectoire d'un musicien de théâtre Entretien avec Michel Robidoux

Pierre MacDuff

Numéro 25, printemps 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041374ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041374ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

MacDuff, P. (1999). Trajectoire d'un musicien de théâtre : entretien avec Michel Robidoux. *L'Annuaire théâtral*, (25), 15–32. <https://doi.org/10.7202/041374ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Pierre MacDuff
Les Deux Mondes

Trajectoire d'un musicien de théâtre

Entretien avec Michel Robidoux¹

L'acoustique est le fil invisible qui établit la relation – qui relie l'intérieur du personnage et l'intérieur du spectateur.

Peter BROOK, cité dans Gaëlle BRETON,
Théâtres/Theaters.

Pierre MacDuff – L'essentiel de tes activités de compositeur s'est exercé depuis vingt ans auprès des Deux Mondes dont tu es devenu codirecteur artistique en 1989. Comment décrirais-tu l'évolution de ce travail de musicien-compositeur au sein de cette compagnie ? Quels en seraient les jalons importants ?

Michel Robidoux – Durant les années soixante, j'agissais au double titre de compositeur et musicien du groupe rock Jude 3. Je suis venu au théâtre par hasard, à l'instigation du Théâtre de la Commune². Ce qui, au départ, était un gagne-pain en marge de ma carrière de musicien rock a pris peu à peu toute la place.

1. La discographie et la musicographie complètes de Michel Robidoux sont données à la fin du texte.

2. Compagnie de théâtre pour enfants fondée en 1972, à Longueuil, et active jusqu'au début des années quatre-vingt.

Ma première collaboration en tant que compositeur et musicien avec Les Deux Mondes remonte à 1976, trois ans après la fondation de la compagnie (qui s'est d'abord appelée Théâtre de la Marmaille), dans le cadre du spectacle pour adolescents *Pourquoi tu dis ça ?* J'avais écrit une musique d'accompagnement (chansons et musique d'ambiance), jouée par un petit orchestre (tuba, piano électrique, guitare acoustique et guitare électrique), et plusieurs chansons. La sonorisation se réduisait à cette époque à l'amplification de la voix pour certains chants. Jusqu'alors mon travail de compositeur avait porté presque en totalité sur la musique de chansons et dépendait beaucoup des paroles. Ma seconde collaboration eut lieu l'année suivante avec le spectacle-atelier *À quoi qu'on joue ?*, qui ne comprenait pas de chansons, et pour lequel la musique consistait à créer des atmosphères, joyeuses ou empreintes d'étrangeté ou de tristesse, etc. La musique avait été enregistrée sur bande, en studio. J'ai participé à la tournée de ce spectacle mais en tant que technicien du son dont l'apport se limitait à calibrer le son en salle, puis à faire intervenir la bande sonore aux bons endroits.

P.MD. – *La présence de musiciens sur scène était chose courante en ces années de créations collectives alors qu'auparavant la musique était préenregistrée.*

M.R. – Jusque-là la musique n'avait eu qu'une fonction d'encadrement ou de liaison. Je me souviens d'avoir vu une production théâtrale dont la musique était de Claude Léveillé, dans laquelle, contrairement aux comédies musicales auxquelles il a collaboré par la suite, sa contribution se limitait à un court thème musical d'ouverture, repris à l'entracte et à la fin du spectacle. Durant les années soixante-dix, au Québec et ailleurs, plusieurs groupes alternatifs ont exploré des approches non traditionnelles du théâtre et du jeu ; les acteurs de ces compagnies mettaient souvent à contribution leurs talents de musiciens : on se rappellera, au Québec, le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre de Carton, la Rallonge, l'Organisation Ô, le Théâtre Parminou, la Bébelle. C'est dire la place qu'avait prise la musique dans la dramatisation scénique. Lors des premiers spectacles des Deux Mondes, le rôle de la musique s'exerçait par le biais des chansons, un peu dans l'esprit des *songs* à la Brecht-Weill³.

On en a un bon exemple avec *La vie à trois étages* (1977), un spectacle que la Nouvelle Compagnie théâtrale (NCT) avait commandé pour l'inauguration du

3. La collaboration de Bertolt Brecht et de Kurt Weill, à la fin des années vingt, a donné lieu notamment à *L'opéra de quat'sous* (1928) et à *Grandeur et décadence de Mahagony* (1930).

Théâtre Denise-Pelletier, et qui avait été précédé d'un assez long travail d'enquête auprès de la population des quartiers défavorisés de Hochelaga-Maisonneuve. La NCT avait consacré à cette création collective des moyens importants pour l'époque, et le spectacle comptait sept acteurs et un orchestre de quatre musiciens : violoncelle, batterie, guitare électrique (qui était mon instrument) et claviers. Outre les chansons, la musique participait à la structure dramatique en associant un thème à chaque personnage et en soutenant plusieurs scènes de transition sans paroles. Ce spectacle d'inspiration brechtienne dénonçait la spéculation immobilière qui sévissait dans ces quartiers et ailleurs à Montréal. La musique s'est trouvée à jouer un rôle déterminant dans le processus de création. J'avais composé des mélodies assez faciles à retenir pour les chansons, dans une enveloppe musicale globale plus complexe, aux sonorités troublantes, inhabituelles. Toute l'équipe était très solidaire du projet. J'ai constaté à ce moment, pour la première fois, que l'impact d'un spectacle de théâtre pouvait être plus fort que celui de chacune de ses constituantes, dont la musique.

Le spectacle suivant a été très particulier. Cirque sans animaux, *L'âge de Pierre* (1978) misait sur le cirque comme métaphore, sur l'étrangeté et la poésie. On y retrouvait, parmi d'autres personnages, un dompteur d'enfants... Dans ce spectacle pratiquement sans paroles et annonciateur des créations plus récentes de la compagnie, j'étais l'unique musicien (guitare électrique, yukelele, conga, percussions, batterie, gazous), même si des comédiens-clowns se transformaient parfois en musiciens. À sa façon, c'était un spectacle assez audacieux et novateur, puisqu'il rompait avec le mode didactique dans lequel le théâtre jeunes publics s'était plus ou moins enlisé.

P.MD. – Pleurer pour rire (1980) aura constitué ta collaboration suivante. Ce fut l'un des grands succès de la compagnie, qui en donna 560 représentations. En regard de l'expérience de *L'âge de Pierre*, la conception musicale ne se voulait-elle pas plus traditionnelle ?

M.R. – D'une certaine façon, oui, mais l'objectif n'était pas de faire avancer la musique en soi. Pour la circonstance, Les Deux Mondes s'adjoignait Marcel Sabourin à titre d'auteur. Quand j'étais petit, comme tous les enfants du Québec, je regardais quotidiennement l'émission *La boîte à surprise*, dont Sabourin était l'un des piliers, comme il l'a été pour *Les Croquignoles*. Grâce aux personnages clownesques de Toâ, Moâ et Soâ qu'il proposait pour le spectacle, j'ai immédiatement pensé à la musique de Herbert Ruff qui accompagnait chacune des émissions, et j'ai tenté de transposer à la guitare électrique le genre d'apport qui

était celui de Ruff à l'orgue et à la flûte. Sabourin, par ailleurs excellent parolier, avait écrit plusieurs chansons que j'avais envie de mettre en musique et pour lesquelles j'ai composé des airs qui se fredonnaient facilement.

P.MD. – N'est-ce pas ton premier spectacle où l'on peut parler d'une interaction soutenue entre la musique et la situation dramatique ? Je me souviens de ce que j'appellerais des « onomatopées musicales » qui scandaient certaines actions ou mettaient en relief, par effet de redondance, certaines attitudes des personnages.

M.R. – La pièce était pleine de rebondissements et de surprises, avec des passages de pur délire clownesque (par exemple, au moment des poursuites), mais aussi des instants de forte émotion, qui exigeaient un grand synchronisme entre les acteurs et moi. J'étais l'unique musicien avec mon instrument de prédilection d'alors, la guitare électrique, dont je détournais l'usage par des grattements de cordes avec les ongles, des pincements, des percussions, le tout au croisement des influences de Jimmy Hendrix et de Herbert Ruff ! Nous avons joué un peu partout, dans toutes les conditions possibles et impossibles, avec toujours la même efficacité et le même plaisir communicatif pour un public d'enfants et d'adultes.

Le spectacle suivant, *Les Petitpain* (1981), n'a pas marqué une évolution musicale significative, si ce n'est l'ajout d'un clavier (en fait, un petit orgue jouet, de 50 dollars !). Pour la création de *Ni ange ni bête* (1983), l'équipe de *Pleurer pour rire* a été réunie, sans pour autant réussir à en rééditer le succès ! La compagnie n'avait pas les moyens de se payer un petit orchestre ; j'ai donc fait l'acquisition d'une batterie électronique, d'un bassiste programmable, ainsi que d'une guitare-synthétiseur, ce qui était une façon économique d'avoir plusieurs instruments à ma disposition. J'avais aussi acheté mon premier processeur numérique, qui permettait de traiter la voix ou d'en modifier la tonalité. J'utilisais, pour la première fois, un microphone en vue d'effets spéciaux, tel l'écho ou la simulation du vent ou de la mer. J'avais saisi le potentiel d'un séquenceur qui offre davantage de souplesse qu'une bande sonore (pour réduire ou allonger tel passage ou tel effet notamment). Même si ce spectacle a été un échec artistique, il m'a permis de développer un usage plus créateur des micros que j'allais exploiter toujours davantage par la suite, entre autres dans *L'Umiak (Le bateau collectif)* (1982).

P.MD. – L'Umiak ne pouvait accueillir qu'une centaine de spectateurs à la fois, qui vivaient un rapport particulier à l'espace. Ce spectacle-animation proposait

de découvrir la culture des Inuit, entre autres en invitant les spectateurs-participants à établir entre eux des rapports inhabituels. Le public était divisé en trois groupes précis (enfants, parents ou grands-parents et ce, quel que soit l'âge réel des spectateurs : un grand-parent pouvait joindre le groupe des enfants et vice-versa), puis on invitait les spectateurs à faire circuler certains accessoires issus de la culture des Inuit. Ils avaient enfin pour tâche de décider du dénouement du spectacle.

M.R. – La sortie des premiers films utilisant l'effet Surround m'avait beaucoup impressionné : le son occupait dorénavant la totalité de l'espace du lieu de la projection (et ne circulait plus seulement de gauche à droite, comme dans la stéréophonie). En acquérant une dispersion et une précision nouvelles, le son faisait dorénavant partie intégrante de l'image et intégrait le spectateur à celle-ci. J'ai eu l'idée de transposer le procédé au théâtre, et le projet de *L'Umiak* s'y prêtait admirablement. Le spectacle convoquait toute une galerie de personnages tirés de la mythologie du Grand Nord, que l'on ne voyait pas sur scène et qu'il fallait rendre présents, par le son. La quadriphonie permettait, en outre, de faire intervenir en quelque sorte ces personnages sonores en divers points précis de l'espace. Ce spectacle a été un spectacle de transition, puisque c'est à ce moment que je me suis doté d'un véritable studio et que j'ai délaissé la guitare au profit des claviers. Auparavant la compagnie devait payer pour chaque période de location d'un studio, ce qui était très dispendieux et, de ce fait, entravait le potentiel de recherche. La conception sonore était donc fortement conditionnée, et il était presque impossible de modifier une proposition une fois en studio, et encore moins ultérieurement. *L'Umiak* devenait du coup le premier spectacle où je travaillais sur un « environnement sonore » – le terme a été repris par la suite par plusieurs compagnies. Une partie de l'équipe était allée dans le Grand Nord jouer *On n'est pas des enfants d'école* (1979). Le scénographe de *L'Umiak*, Daniel Castonguay, et moi devions recréer ce Grand Nord sans y être allés ! La production logeait de la sorte en grande partie à l'enseigne de l'imaginaire, ce qui correspondait tout à fait à la transposition poétique que la mise en scène de Monique Rioux appelait.

P.MD. – L'environnement sonore ainsi conçu n'a-t-il pas eu un impact sur les autres aspects de la production ?

M.R. – Toute l'équipe avait pris bonne note des possibilités qu'offrait la quadriphonie, non seulement sur le plan sonore mais aussi pour la mise en scène et la scénographie. Par exemple, lors d'une scène qui relatait une attaque d'aurores

boréales (!), le son passait de l'arrière à l'avant des spectateurs pour venir percuter les clôtures à neige à partir desquelles était construite la scénographie, et qu'un comédien frappait à l'insu du public, rendant par là sensible la présence des forces évoquées par le texte. Plusieurs scènes du spectacle baignaient dans différentes atmosphères sonores qui débordaient sur les moments d'animation avec le public : même si l'on sortait du récit, l'atmosphère installée par la fiction se prolongeait. Je voudrais dire ici que l'environnement sonore, tel que je le conçois, se doit d'avoir une puissance d'évocation qui a peu à voir avec ce qu'on appelle la réalité. J'en ai eu la confirmation lorsque nous sommes allés jouer *L'Umiak* dans le Grand Nord où j'ai pu mesurer l'écart entre la réalité et l'imaginaire. J'avais créé des bruits plutôt feutrés pour les pas sur la neige alors qu'en fait celle-ci, très compacte, cède sous le poids du corps et, à cause de la résonance particulière de l'air, émet comme une note de musique ! Pour leur part, les Inuit étaient très impressionnés par ce que leur univers nous avait inspiré. Eux aussi se reconnaissaient dans le langage sonore qui ne reproduisait pas la réalité.

P.MD. – Ce spectacle a été un autre grand succès de la compagnie, confirmé par plusieurs centaines de représentations et une large diffusion. Les deux spectacles suivants, Parasols (1986) et Clairière (1988), ont-ils été propices à de nouvelles explorations ?

M.R. – J'ai fait alors l'acquisition d'un premier échantillonneur – au nom évocateur de Mirage – et ce fut une véritable révolution. Un échantillonneur conjugue les fonctions d'un magnétophone à celles d'un ordinateur, en permettant la captation d'un son puis sa traduction en langage numérique, lequel peut, dès lors, être converti en gamme et, après programmation, devenir un instrument de musique inédit. Les manipulations sur le clavier de cet instrument virtuel sont enregistrées en temps réel sur un autre ordinateur appelé séquenceur. Les interventions musicales deviennent une suite de données électroniques facilement modifiables en tout temps. Seuls les compositeurs de musique de films avaient jusque-là les moyens de posséder ces instruments dispendieux. Comme dans le cas d'autres technologies, celle-là fut soudainement abordable, et j'ai pu acheter cet appareil dont les possibilités m'éblouissaient : enregistrer le son du vent, de la mer, d'un cri d'oie, ou n'importe quelle autre sonorité, puis le traiter numériquement pour ensuite en faire littéralement un instrument de musique à partir duquel je puisse composer, m'émouvait au plus haut point.

Évidemment, cette technologie requiert un long apprentissage, et je n'ai pas pu l'utiliser autant que je l'aurais souhaité dans *Parasols*. L'action se déroulait

dans un pays du Sud qui connaissait une présence militaire de tous les instants, et j'avais rendu celle-ci perceptible par un bruit d'hélicoptère très prenant. *Clairière* a été marqué par un retour à la bande sonore. Ce spectacle particulier qui réunissait un public de voyants et de non-voyants a fait appel à toute une gamme de sons inspirés par la scénographie faite de chambres à air de tailles diverses. L'instrumentation musicale a été constituée à l'aide de l'échantillonneur et à partir de sons provenant de chambres à air. À cause du public de non-voyants, il importait que l'univers sonore comprenne à la fois une dimension poétique et certaines références réalistes qui permettraient de suivre l'évolution du récit. Dans ce spectacle environnemental, un bateau se déplaçait dans l'espace. On l'avait doté d'une respiration (toujours la chambre à air !), ce qui permettait aux non-voyants de suivre ses déplacements. Le spectacle se terminait par un concert de bateaux, circulant d'un côté à l'autre de la salle. Il est amusant de constater que, depuis, de véritables concerts de bateaux ont lieu dans le Vieux-Port de Montréal.

Tout ce travail a mené à *Terre promise/Terra promessa* (1989), cocréé et coproduit avec le Teatro dell'Angolo de Turin. J'accompagnais par des ponctuations sonores une première série d'improvisations sur le thème de la quête d'identité qui avait été effectuée par les comédiens au Québec. Le travail s'est poursuivi, sans moi, en Italie. L'équipe se servait du *Pie Jesu* du *Requiem* d'Andrew Lloyd Webber comme accompagnement musical. Durant ce temps, j'avais procédé à des échantillonnages de chants de baleines. C'est en Italie qu'a été cernée l'idée maîtresse du spectacle en vertu de laquelle le rideau de scène se lève pour ne laisser voir que les jambes des acteurs ; seul le premier tableau avait été trouvé. Ces résultats m'ont inspiré une musique, à tout le moins un thème musical, que je souhaitais proche de celle de Verdi majestueuse. C'est par l'improvisation que s'est développé le sujet du spectacle, cette trajectoire dans le temps autour d'un même coin de terre, symbolisé par une pierre. En salle de répétition, les acteurs se regroupaient toujours autour de cette pierre ; l'idée m'est venue d'en tirer un maximum de sons qui, une fois traités par l'échantillonneur, ont amené à leur tour des situations à développer. De là est né le concept de tirer parti d'un maximum de sons produits en direct, qui s'intégreraient dans une partition musicale préexistante.

P.MD. – De telle sorte que l'espace fictionnel qui englobait celui des spectateurs grâce à la sonorisation se voyait investi de bruits produits en direct par les acteurs. Irtais-tu jusqu'à dire que cela transforme la perception habituelle du spectateur à l'égard d'une représentation théâtrale ?

M.R. – Très certainement, surtout qu'au théâtre le son ne provient généralement que de l'avant et que le spectateur est confiné dans un rôle de *témoin* ; un environnement sonore peut l'incorporer à l'action. Si le fait de parler en direct est éminemment théâtral, la production d'un son l'est aussi. Dans le cas de *Terre promise/Terra promessa*, la chose est d'autant plus puissante qu'il n'y a pas de texte et que tous les bruits produits par les acteurs sont amplifiés par des micros dissimulés sur scène qui captent les bruits de pas, les manipulations des accessoires, les respirations et les exclamations de toutes sortes (rires, pleurs, soupirs, gémissements, etc.) de personnages dont on ne voit jamais les visages. Le spectateur est amené à porter attention au moindre détail de l'action.

P.MD. – Alors que la dramaturgie est séquentielle, dans cette juxtaposition de tableaux, l'unité de l'ensemble provient de la partition sonore.

M.R. – La pierre, en tant que personnage et source de musique, est le pivot dramaturgique du spectacle, mais la musique, par sa présence constante, constitue le fil conducteur pour le spectateur.

P.MD. – Il est frappant de constater qu'après ce spectacle très mélodique, on ne trouve pour ainsi dire aucune mélodie dans L'histoire de l'oie (1991), malgré que l'univers sonore soit extrêmement présent.

M.R. – Dès le début, s'est imposée comme une évidence l'idée de produire tout l'environnement sonore du spectacle à partir de sons d'oie. J'avais aussi découvert dans *Terre promise/Terra promessa* combien un simple objet peut acquérir de l'importance s'il est « sonorisé ». L'épuration à laquelle j'étais parvenu avec *Terre promise/Terra promessa* a été révélatrice pour moi, et je tenais à ce principe pour ce nouveau projet qui réunissait dès le départ quatre créateurs très forts dans leur domaine respectif et très ouverts aux suggestions des autres. Je donne un bel exemple de cette collégialité : Daniel Castonguay, le scénographe, avait eu l'idée de créer une maison en métal, et j'ai suggéré que l'on puisse rendre l'orage par le biais de micros situés à l'intérieur de la maison, le tonnerre étant produit par des coups frappés sur celle-ci. Alain Fournier qui a le sens de la musique et du rythme a su se transformer en musicien, tout en demeurant dans le personnage, et a fait la preuve de la force dramatique de cette solution. En effet, l'orage dont il est question dans le texte de Michel Marc Bouchard est aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur du personnage de Maurice.

Dans *Terre promise/Terra promessa*, l'univers sonore amène d'une certaine façon le spectateur à se mettre à la place de la roche, témoin de l'évolution de l'humanité. Dans *L'histoire de l'oie*, nous avons tenté, de diverses manières, de traduire le point de vue de l'oie. Au niveau sonore, cela se manifeste par tous les bruits auxquels l'oie est portée à accorder de l'importance. Ce qui crée nécessairement une transposition et, du coup, une atmosphère poétique. J'ai beaucoup de difficulté avec le réalisme au théâtre. Il me semble que le théâtre a mieux à faire que de reproduire la réalité ! Il doit éveiller le spectateur à d'autres dimensions de la condition humaine, et cela n'est possible qu'à travers un langage métaphorique.

P.MD. – *J'aimerais que tu fasses état de ce qu'implique de ta part l'exécution du spectacle.*

M.R. – De tous les spectacles des Deux Mondes, *L'histoire de l'oie*, malgré sa simplicité apparente, est le plus compliqué. L'environnement sonore existe de part en part du spectacle bien que la plupart du temps il soit minimaliste, à l'exception des scènes de l'orage et du cauchemar. D'une durée de moins d'une heure, le spectacle comprend néanmoins 210 *cues* de son... Je dois contrôler les six microphones disséminés sur scène (il y en a trois dans la maison, l'acteur qui joue Maurice adulte en porte deux, et celui qui joue Maurice enfant, un), programmer les deux ordinateurs requis durant la représentation et jouer en direct sur mon clavier certains passages où l'on exprime la double nature de l'oie : dure par son cri et douce par ses plumes. Pour moi, la sonorisation, la programmation et la musique constituent un tout, une partition. *L'histoire de l'oie* est aussi le premier spectacle où j'amplifiais la voix d'un comédien, en partie parce que celui-ci passe la moitié de la pièce à l'intérieur d'une maison en métal !

P.MD. – *Cette amplification de la voix accentue l'aspect narratif du spectacle, centré sur un personnage qui se remémore son passé et le livre au public.*

M.R. – On se souviendra qu'est établie, là aussi, une convention claire. Le début du spectacle se fait sans amplification, alors que le personnage de Maurice adulte s'adresse au public et annonce qu'il va lui raconter une histoire. L'amplification coïncide avec le début de cette histoire racontée qui est aussi un retour dans le temps, puis disparaît à la fin, alors que le narrateur adulte tire la conclusion de son histoire. On notera aussi une autre application digne de mention. Lorsque le comédien qui joue Maurice enfant se rapproche de celui qui joue Maurice adulte, la voix du premier est captée, et donc amplifiée, par le micro

sans fil du second. Sur le plan métaphorique, le discours de l'enfant, qui est proferé dans le présent de l'action fictive, se trouve ainsi traité comme un événement du passé pour le spectateur.

L'instrument lui-même, l'échantillonneur, me permet d'explorer toutes sortes d'interventions sonores et constitue, en soi, une source d'inspiration. La musique de la fin du spectacle, par exemple, est composée littéralement à partir d'un cri d'oie plus ou moins déformé. Dans d'autres cas, la transposition est plus marquée. Impossible de dire d'avance où l'on va aboutir avec cet instrument. On part d'un principe théâtral de transposition, mais le point d'arrivée est parfois très différent de ce que l'on avait imaginé ; d'autres fois, c'est exactement là où l'on souhaitait arriver. Cette façon de faire permet de dégager assez vite une ambiance ou un potentiel d'émotion qui peut être partagé avec les autres créateurs, même si le détail des orchestrations reste à déterminer. Enfin, l'informatique offre la possibilité de modifier le travail au fur et à mesure de l'évolution d'un projet, en relation avec tous les autres éléments de la représentation. Cette souplesse est appréciable lors de la diffusion des spectacles, puisque le rythme définitif d'une production théâtrale ne se stabilise qu'après plusieurs représentations devant le public. Contrairement aux bandes sonores d'antan, le support informatique permet ces ajustements en vertu desquels quelques secondes font parfois toute la différence entre une longueur et un rythme fluide.

P.MD. – Le spectacle suivant, Les nuages de terre (1994), une cocréation des Deux Mondes et du KiYi Mbock Théâtre d'Abidjan, avait comme particularités de faire appel à une distribution internationale et de faire assumer certaines fonctions par deux personnes : la mise en scène (Daniel Meilleur et Werewere Liking) et la composition musicale.

M.R. – Ce fut une belle expérience, sur le plan artistique mais aussi sur le plan humain. Ma rencontre avec le percussionniste ivoirien Boni Gnahoré a été capitale. J'ai abordé ce projet avec une grande disponibilité : je connaissais l'Afrique pour y avoir déjà effectué quelques séjours avec Daniel Meilleur, et notre désir de créer un spectacle avec le KiYi Mbock remontait à plusieurs années déjà. Nous avons éprouvé le même coup de foudre pour cette troupe qu'envers la compagnie italienne Teatro dell'Angolo, dix ans auparavant.

Boni Gnahoré est un homme de nature assez réservée, qui n'est pas d'un abord facile pour un tempérament plus latin. De mon côté, j'arrivais avec mon échantillonneur et ne voulais surtout pas avoir l'air du colon qui débarque avec

sa quincaillerie informatique. J'ai alors proposé à Boni d'enregistrer tous ses instruments⁴, puis de les traiter par l'échantillonneur, en faisant valoir que leur utilisation dérivée générerait une famille d'instruments qui me permettraient de trouver une place dans la musique à créer. De la sorte, nous pourrions jouer ensemble.

Lorsque nous nous sommes revus, quelques mois plus tard, je crois qu'il a été touché d'entendre le résultat, et ce fut le début d'une relation extraordinaire. Nous avons été très proches par la suite. Je considérais Boni Gnahoré comme un maître percussionniste et j'arrivais avec des dérivés de ses instruments pour réaliser toute la polyphonie, les basses, les solos. Le résultat a donné une musique assez unique, logeant du côté de l'imaginaire, et avec un bon rythme ! J'ai appris beaucoup de choses avec ce projet. Boni a une oreille incroyable ainsi qu'un sens très poussé de la mélodie et de l'harmonie. Il m'a initié à ce qu'il appelle la « Roue rythmique ». En Occident, il va de soi que les musiciens bougent durant leur prestation – surtout ceux qui, comme moi, sont issus du rock. Pour un musicien africain, cette approche est mauvaise, puisque l'énergie consacrée au mouvement est perdue pour la sublimation de l'interprétation. J'ai pu observer Boni de près, puisque nous jouions en étroit synchronisme. Même si le son paraissait généré par une équipe plus nombreuse, nous étions les deux seuls musiciens et nous devons forcément être à l'écoute l'un de l'autre. La chose était d'autant plus complexe que nous ne comptons pas les mesures musicales de la même façon. Nous parvenions à cette osmose si je me concentrais, sans bouger, sur cette « roue rythmique », de telle sorte que Boni pouvait ponctuer l'ensemble par des envolées ; il me regardait alors avec un sourire magnifique dont je me souviens avec émotion... J'admirais son sens du rythme qui m'apparaissait sans limites, et je crois qu'il aimait bien mon sens de la mélodie et de la polyphonie. Dans ce spectacle qui comportait sa part de beauté malgré les limites du texte, la musique était très présente, soutenant l'action quasi constamment. L'équipe de comédiens, très forte et très unie, devait aussi chanter et danser. Le public ressentait, je crois, le plaisir que nous avions à nous produire sur scène.

4. Instruments de Boni Gnahoré : tamanoix, djembé,alebasse d'eau, bâton de pluie, castagnettes, tambourin, grosse caisse, cloche, flûte Ki-Yi, grelots, cornes de vache et sifflet mexicain. Instruments de Michel Robidoux : échantillonneur Roland S-770, microcomposeur Roland MC-50, processeurs multi-effets Yamaha SPX-1000 et SPX-990, clavier Midi Ensonic, mélangeur Audio Soundcraft Delta, amplificateurs Carver, microphones et enceintes Bose.

P.M.D. – Le dernier spectacle des Deux Mondes, Leitmotiv (1996), apparaît comme un aboutissement. La composition musicale a été à l'origine du projet. Quel bilan tires-tu de l'expérience ?

M.R. – Depuis plusieurs années, l'importance, la qualité expressive et le caractère inédit du traitement sonore des spectacles des Deux Mondes étaient chaque fois remarqués par le public et la critique. En tant que compositeur, j'ai voulu savoir si je pouvais, dans une perspective théâtrale, parvenir à raconter une histoire à partir de la musique. Ce qui est en soi une belle idée... et tout un défi ! C'était aussi le premier projet dont j'étais l'instigateur à titre de codirecteur artistique des Deux Mondes. Le travail a démarré en 1990, à partir de quatre ambiances sonores : l'arrivée d'un train en gare, la pluie, des carillons et un orchestre s'accordant avant un spectacle. Une première équipe d'acteurs et moi-même improvisions à partir de ces matériaux que je modulais à loisir, et l'auteur alors pressenti en a tiré un texte d'une soixantaine de pages. L'équipe a aussitôt eu le réflexe de s'emparer du texte pour le monter et, du coup, ramener le projet dans des voies plus traditionnelles. Malgré les mérites de la proposition dramaturgique qui était très viable, la nature expérimentale du projet logeait ailleurs. De mon côté, je sentais que chaque partie de ma proposition musicale était potentiellement porteuse d'une histoire, sans qu'il y ait pour autant des liens entre chacun des morceaux. Je suis reparti à zéro avec Daniel Meilleur à la mise en scène. Nous avons décidé de faire appel à une nouvelle équipe constituée d'un comédien-improvisateur (d'abord Réal Bossé, puis Paul-Antoine Taillefer) et d'une chanteuse d'opéra (d'abord Louise Marcotte, puis Noëlla Huet)⁵. Il était clair pour moi que ce projet appelait la présence en scène d'une chanteuse d'opéra qui deviendrait éventuellement le personnage pivot. De mon côté, j'avais développé mon instrumentation à partir d'un échantillonnage de bruits de train et quelques pièces musicales étaient complétées, sans qu'il n'y ait encore de liens entre les morceaux. À cette époque, j'avais l'image d'une musique qui survolait la terre, un peu comme si celle-ci et ce qui s'y passe étaient observés de la stratosphère ! Mais c'était un concept pour le moins difficile à théâtraliser. Une même musique peut évoquer des choses totalement différentes pour deux auditeurs. Aussi, le processus a-t-il été long et ponctué de nombreux moments d'arrêt avant qu'une théâtralisation finisse par émerger des images qui étaient inventées par l'équipe à partir de la musique.

5. Les comédiens Marie Brassard et Richard Fréchette ont également participé à une étape du travail, et la marionnettiste Patricia Leeper, à deux d'entre elles.

P.MD. – Le problème n'était-il pas qu'à la limite la musique se suffisait à elle-même ?

M.R. – Oui et, dès lors, pourquoi chercher à en faire du théâtre ? La musique est faite de sensations (rythmes et sonorités), et le théâtre réclame un lieu et au moins une situation. Malgré que *Leitmotiv* ait abouti à une proposition théâtrale qui remporte un grand succès, je sais maintenant que la musique ne peut, à elle seule, constituer le point de départ d'un spectacle, car l'éventail des interprétations possibles est d'emblée trop large. Je reviens à la genèse du spectacle : à force de nous demander ce que connotaient les morceaux composés à partir de bruits de train, et alimentés par nos réflexions de tournées à l'étranger, Daniel Meilleur et moi avons pris conscience qu'il y avait la guerre. Notre séjour à Hanoi, où nous avons joué *Terre promise/Terra promessa* en 1994, a été déterminant dans l'émergence de la guerre comme sujet du spectacle. Nous avons visité le conservatoire de musique, et on nous avait raconté que, durant la guerre, les instruments avaient été déménagés à dos d'homme hors de la ville, dans les tranchées souterraines. Les étudiants y ont appris la musique sous terre, certains en jouant sur des claviers dessinés, pour ne pas faire de bruit ! C'est là que Dang Thai Son, un des grands pianistes de réputation mondiale, qui vit maintenant à Montréal, a étudié la musique ! Cette anecdote nous a beaucoup émus. Nous nous sommes également souvenu de notre passage, en 1991, à la Gare du Nord, à Paris. À cette époque de la guerre du Golfe, cette gare familière était tout à coup remplie de soldats et nous rappelait que l'histoire des trains se confond avec celle des guerres. Du coup, ce sujet cimentait les éléments musicaux déjà constitués et fournissait des assises solides ainsi qu'un riche potentiel de structure et de contenu au projet.

De retour au Québec, nous avons repris le projet, avec cette fois deux personnages qui faisaient référence à la guerre du Viet-nâm : Rosa y était une Viêt-cong et Pierre un G.I. Mais cette situation nous est rapidement apparue piégée, puisqu'elle nous enfermait dans les images d'un conflit proche dans le temps avec les risques d'une politisation simpliste de cette guerre, sans parler d'un certain exotisme qui aurait pu paraître plaqué. Nous avons donc préféré situer l'action dans le cadre de la deuxième guerre mondiale, en nous concentrant sur le destin de quelques individus dont l'existence en temps de guerre pouvait avoir une résonance universelle. C'est aussi à ce moment que le vidéaste Yves Dubé a joint l'équipe et que l'approche scénographique s'est précisée en fonction de l'intégration de la vidéo – ce qui était une première incursion de la compagnie dans ce type de théâtralité.

P.MD. – À partir de ce moment, le projet ne s'est-il pas cristallisé, avec des concepteurs responsables de tâches spécifiques, dans le même esprit de collégialité qu'à l'époque de la création de L'histoire de l'oie ?

M.R. – Oui. Par exemple, les mélodies ont été mises au point avec la mezzo-soprano Noëlla Huet ; la structure musicale a été précisée en tenant compte des séquences vidéographiques que proposait Yves Dubé. À la mise en scène, Daniel Meilleur construisait le jeu des acteurs en le liant aux différents morceaux de la partition.

P.MD. – Le projet a longtemps flotté dans le ciel des idées pour finalement conduire l'équipe à une histoire très précise, celle de Pierre et Rosa, ce qui a permis au spectacle d'atteindre la portée universelle recherchée à l'origine.

M.R. – Le mérite en revient à l'auteur Normand Canac-Marquis qui a rassemblé en une histoire cohérente des éléments disparates, après avoir pris connaissance de tout le travail effectué et conservé sur vidéo. Son histoire, simple à première vue, laisse une grande place à l'imagination du spectateur : dans quel pays sommes-nous ? Quelle est l'armée à laquelle appartient Pierre ? De quel camp sont les soldats qui violent Rosa et ceux qui reprennent Pierre pour le torturer après sa désertion ? Qui est le père de l'enfant que porte Rosa ? En même temps, l'impact du spectacle ne tient pas d'abord à cette trame, assez anecdotique, mais à son intensité mystérieuse, faite de climats contrastés et d'images évocatrices qui sont portés par la musique. En ce sens, il s'agit vraiment d'un drame musical.

P.MD. – En somme, le projet s'est déroulé à l'inverse de ce qui a généralement cours : la musique existait au départ et l'auteur est arrivé à la toute fin, alors que cette intervention tardive est habituellement le lot du compositeur au théâtre ! Par conséquent, la paternité de Leitmotiv est attribuée conjointement au compositeur, au metteur en scène ainsi qu'à l'auteur et non d'abord à ce dernier, présenté ici comme responsable de la dramaturgie.

M.R. – C'est qu'un univers théâtral existait déjà à travers plusieurs tableaux et les personnages principaux, sans oublier la musique. L'apport de Normand Canac-Marquis a consisté à réorganiser le matériel produit jusqu'alors, en fonction du scénario qu'il a proposé. Mais il est intervenu à l'an 5 de ce projet qui s'est étalé sur six ans, à partir d'un travail déjà avancé et dans une optique très précise, celle d'un théâtre où la musique et l'image occupent l'avant-plan, en se prêtant à l'expérience avec une extraordinaire souplesse.

P.MD. – N'avez-vous pas été tentés de mettre des paroles sur la musique ?

M.R. – Oui. Or, de l'avis unanime, cela faisait que, curieusement, la portée du chant s'en trouvait réduite, voire banalisée. Il a fallu l'essayer pour le constater ! Le texte parlé de *Leitmotiv* (essentiellement la lecture d'une lettre, à divers moments) participe de la musicalité du spectacle comme n'importe quel autre instrument. La nature du timbre de voix assez particulier de la comédienne Caroline Lavigne y est pour quelque chose, de même que le traitement le plus souvent en voix *off* de ce texte minimaliste proféré en direct par la comédienne en coulisse.

P.MD. – Est-ce que tu estimes que ta composition musicale peut avoir une existence autonome, indépendamment du spectacle qu'est Leitmotiv ?

M.R. – Je crois que certaines pièces peuvent être écoutées pour elles-mêmes. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Les Deux Mondes en a tiré un disque compact. À la compagnie, nous recevons à l'occasion des demandes de personnes à l'étranger qui en ont entendu des extraits, à la radio, et qui souhaitent se le procurer !

P.MD. – Pourquoi avoir qualifié Leitmotiv de « drame musical » ?

M.R. – Je ne voulais pas m'associer à la tradition du « théâtre musical » qui relève de la musique dite sérieuse et qui, selon moi, souffre d'hermétisme. Aux Deux Mondes, la musique et les autres langages artistiques ne sont pas des fins en soi, mais des moyens de raconter une histoire et, généralement, une histoire simple. L'opéra appelle un déploiement auquel ne peut prétendre notre spectacle. Nous n'y traitons pas le chant d'une façon qui puisse satisfaire les attentes des amateurs d'opéra. De plus, nous amplifions la voix, ce qui est une hérésie pour les tenants de l'opéra ! « Drame musical » nous apparaissait convenir à la nature hybride du spectacle.

P.MD. – Le théâtre est l'art de la présence réelle. N'y a-t-il pas un risque de perdre cette dimension essentielle en ayant recours à des moyens technologiques ?

M.R. – La relation du spectateur aux acteurs vivants a toujours été médiatisée, que ce soit par la projection de la voix des acteurs, l'acoustique étudiée des salles de spectacles ou encore, comme on le croit généralement, par le port du masque qui avait pour fonction d'amplifier la voix, dans le théâtre grec de

l'Antiquité. Nos spectacles sont créés dans notre espace-laboratoire qui est d'un gabarit intimiste, mais ils sont joués ensuite en tournée dans des salles qui peuvent atteindre 1 000 places. La meilleure façon de préserver l'intimité originelle passe, selon moi, par la technologie qui permet en quelque sorte d'abolir la distance entre le spectateur et l'action.

P.MD. – Le rapport que tu crées entre l'environnement sonore et la scène n'est-il pas influencé en grande partie par le cinéma où l'on a intégré d'une manière quasi constante la musique à l'action ?

M.R. – Possiblement. Mais le théâtre va maintenant plus loin, à cet égard, en exerçant un meilleur contrôle des sources du son, par l'installation de haut-parleurs où l'on veut dans une salle, alors que le cinéma s'est standardisé avec ses cinq sources : une au centre de l'écran pour les dialogues ; deux autres à l'avant, de chaque côté de l'écran, et deux autres à l'arrière. Plus fondamentalement, le jeu en direct des acteurs permet de tirer parti de cette technologie, en favorisant des expériences davantage novatrices et en ouvrant la scène à autre chose que la simple création d'effets spéciaux. Selon Daniel Meilleur, il s'en est sûrement trouvé pour dire que l'éclairage au gaz tuait la magie du théâtre éclairé jusqu'alors par des chandelles ! Pour ma part, j'ai la conviction que la nature du théâtre réside dans la notion du direct. Tant que la technologie joue dans ce registre, elle demeure théâtrale. Le préenregistré participe, lui, de l'univers du cinéma. En ce sens, je crois que le spectateur ressent *Leitmotiv* comme étant profondément théâtral, malgré l'importance de la technique avec des voix et des sons amplifiés, de la vidéo, etc. L'acteur y est le premier émetteur et n'est jamais « au service de » la technologie, c'est plutôt celle-ci qui prolonge (ou amplifie, ou magnifie ou démultiplie) le geste, la voix, la présence de l'acteur.

D'abord comédien dans les années soixante-dix, Pierre MacDuff a dirigé le Centre d'essai des auteurs dramatiques (1978-1984), puis le Conseil québécois du théâtre (1983-1991) dont il est l'un des cofondateurs. Il a assumé la codirection artistique de la Salle Fred-Barry (1986-1990), puis du Carrefour international de théâtre de Québec (1992-1996). Depuis 1991, il est directeur général des Deux Mondes.

Bibliographie

BRETON, Gaëlle (1989), *Théâtres/Theaters*, Paris, Éditions du Moniteur. (Coll. « Architecture thématique ».)

Discographie

Balancier et *Rengaine*, 45 tours tiré du spectacle *À quoi qu'on joue ?*, Éditions Alexis-François, 1977.

Terre promise/Terra promessa, disque compact, Les Deux Mondes, 1994, 200 DDD.

Leitmotiv, disque compact, Les Distributions Analekta, 1997, AN 28809.

Musicographie

Alexis le trotteur, de Marie-Francine Hébert, production du Théâtre de la Commune (1973).

La toilette de gala, de Roland Lepage, production du Théâtre de la Commune (1975).

Tes ballounes pis dans ta cour, création collective, production de La Famille Corriveau (1975).

Jackpot, de Denis Chouinard, production du Théâtre de la Dame de Cœur (1976).

Le Cocu imaginaire, de Molière, production de la Dame de Cœur (1976).

Pourquoi tu dis ça ?, de Michel Garneau, Marie-Francine Hébert, Claire Leroux et Claude Roussin, production du Théâtre de la Marmaille et de la Nouvelle Compagnie théâtrale (1976).

À quoi qu'on joue ?, de Monique Rioux, production du Théâtre de la Marmaille (1977).

Faut c'qui faut, de Louise LaHaye, production du Théâtre de la Dame de Cœur (1977).

La vie à trois étages, création collective, production du Théâtre de la Marmaille et de la Nouvelle Compagnie théâtrale (1977).

L'âge de Pierre, création collective, production du Théâtre de la Marmaille (1978).

Trop, c'est trop... même là c'pas assez, création collective, production du Théâtre de la Dame de Cœur (1978).

O.K. d'abord, de Jean-Guy Roy et Claude D'Orge, production du Cercle Molière (1979).

Variétés 5-10-15, création collective, production du Théâtre Musical Populaire (1979).

Pleurer pour rire, de Marcel Sabourin, production du Théâtre de la Marmaille (1980).

Les Petitpain, de Reiner Lückner, production du Théâtre de la Marmaille (1981).

Orage, d'August Strindberg, production du Théâtre du P'tit Bonheur (1981).

- L'Umiak (Le bateau collectif)*, de François Camirand, Yves Lauvaux, Michel O. Noël et Monique Rioux, production du Théâtre de la Marmaille (1982).
- Ni ange ni bête*, de Marcel Sabourin, production du Théâtre de la Marmaille (1983).
- Caméléonne*, de David Lonergan, production du Théâtre Pince-Farine (1984).
- Chandeleur*, de Francine Noël, production du Théâtre d'Aujourd'hui (1985).
- Le facteur réalité*, de René Gingras, production du Théâtre d'Aujourd'hui (1985).
- Les baleines*, de Jean-Raymond Marcoux, production du Théâtre d'Aujourd'hui (1986).
- Parasols*, de Louis-Dominique Lavigne et Daniel Meilleur, production du Théâtre de la Marmaille (1986).
- Des souris et des hommes*, de John Steinbeck, production de la Compagnie Jean Duceppe (1987).
- In extremis*, de William Mastrosimone, production du Théâtre de Quat'Sous (1987).
- The House of Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, coproduction du Centerstage Theater of Toronto et du Centre national des Arts (1987).
- Woyzeck*, de Georg Büchner, production du Groupe d'Action Théâtrale et du Groupe de la Veillée (1987).
- Clairière*, de Colette Tougas et Pierre Tousignant, production du Théâtre de la Marmaille (1988).
- Terre promise/Terra promessa*, de Nino d'Introna, Daniel Meilleur, Graziano Melano, Giacomo Ravicchio et Monique Rioux, coproduction du Théâtre de la Marmaille et du Teatro dell'Angolo (1989).
- Transit*, de Mark Bromilow, production indépendante (1989).
- L'ennemi du peuple*, d'August Strindberg, production de la Compagnie Jean Duceppe (1990).
- L'histoire de l'oie*, de Michel Marc Bouchard, coproduction du Théâtre de la Marmaille et du Centre national des Arts (1991).
- Les nuages de terre*, de Daniel Danis, cocréation théâtrale des Deux Mondes et du Ki-Yi Mbock Théâtre d'Abidjan, en coproduction avec Le Centre National des Écritures du Spectacle (La Chartreuse, France), La Fédération des Amis du Théâtre Populaire (FATP), le Festival International des Francophonies en Limousin (France), l'Espace des Arts de Chalon-sur Saône (France) et le Festival de théâtre des Amériques (Québec) (1994).
- Leitmotiv*, de Michel Robidoux, Daniel Meilleur et Normand Canac-Marquis, production des Deux Mondes (1996).