

Le théâtre musical au Québec

Sophie Galaise

Numéro 25, printemps 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041377ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041377ar>

[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 cet article

Galaise, S. (1999). Le théâtre musical au Québec. *L'Annuaire théâtral*, (25), 60–72. <https://doi.org/10.7202/041377ar>

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/>

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Sophie Galaise
Université de Montréal

Le théâtre musical au Québec

Le théâtre musical est différent en ce qu'il ne raconte pas seulement une histoire, qu'il ne joue pas sur la juxtaposition linéaire des événements, mais qu'il s'appuie sur des plans différents, qu'il peut faire appel à des techniques nouvelles, diverses ; il n'est pas enfoncé dans une forme préalable de discours, il peut se permettre des allées et venues, avec des dramaturgies multiples.

Michel DECOUST,
« Des dramaturgies multiples », *Recherches*.

[...] la relation entre la musique et l'espace caractérise le théâtre musical, correspondance entre une idée scénique, une idée musicale, va-et-vient constant.

Micheline COULOMBE SAINT-MARCOUX,
citée dans « Écrire un théâtre musical. *Transit* », *Dérives*.

Telle la querelle des Anciens et des Modernes en littérature, certains débats perdurent dans l'histoire de la musique. La conception esthétique de l'œuvre musicale sous deux formes complémentaires et pourtant diamétralement opposées, soit celle de la musique pure et celle de la musique à programme, fait l'objet d'un de ces débats. Si l'on examine la musique à programme, qu'on appelle également musique « descriptive », on se rend vite compte qu'elle est, de plusieurs façons, liée intrinsèquement au

théâtre. On pourrait dire, *grosso modo*, que la musique à programme renvoie à une idée, à un message ou à un récit, par opposition à la musique pure qui prétend ne rien relater, ne pas « raconter ».

Mais mon intention n'est pas de reprendre ici les discussions qui persistent dans l'histoire de la musique. Je veux plutôt procéder à une mise en perspective historique du théâtre musical, qui naît au début du xx^e siècle, pour situer – bien que rapidement (et avec tous les risques que les raccourcis comportent) – les expérimentations québécoises des trente dernières années dans la foulée des innovations occidentales.

Là où la notion de théâtralité investit la musique...

Un territoire de possibilités s'ouvre aux compositeurs dès lors que s'imisce la notion de théâtralité entre le chant et la déclamation, entre la musique et le verbe. Mais cette notion ne s'affirme qu'après plusieurs siècles de tentatives, tentatives qui nous laisseront des pages somptueuses, magiques... Pensons, par exemple, aux madrigaux de Monteverdi, aux *lieder* de Schubert et de Schumann. Examinons l'aboutissement d'une de ces tentatives : le théâtre musical, qui symbolise au xx^e siècle cette volonté de réincarnation du verbe et du geste par la musique.

Je ne ferai pas abus d'originalité en adhérant à celle des deux grandes tendances historiques¹ qui identifie deux œuvres célèbres comme assises directes du théâtre musical² au xx^e siècle, théâtre musical qui prendra son essor quelque cinquante ans plus tard. Il s'agit, d'une part, du *Pierrot lunaire* (1912) d'Arnold Schoenberg, ce compositeur autrichien qui introduit une nouvelle technique déclamatoire, le *Sprechgesang* (parlé-chanté), dans ce mélodrame expressionniste pour voix parlée et sept instruments. Il s'agit, d'autre part, de *L'Histoire du soldat* (1918), sur un livret de Ramuz, du célèbre compositeur d'origine russe

1. Débat de spécialistes, dira-t-on. Une tendance d'origines française et allemande – Ulrich Michels (1990) en tête – situe la naissance du théâtre musical expérimental dans les années 1950 avec John Cage et certaines pièces comme *Music Walk* (1958). Les Anglais, Paul Griffiths (1995) en tête, et les Américains se rangent à la deuxième hypothèse exprimée plus loin dans l'article et font remonter le théâtre musical au début du siècle.

2. Certains feront souvent remonter ce genre jusqu'au *Combattimento di Tancredi e di Clorinda* (1624), chef-d'œuvre de Monteverdi écrit dans le *stile nuovo*. Le lien me paraît tenu toutefois et semble plutôt illustrer un autre type de musique descriptive.

Igor Stravinsky qui introduit le jazz dans une œuvre où le récitant dialogue de manière inusitée avec les sept instruments présents sur la scène.

Il ne faut toutefois pas mettre de côté toutes les innovations acquises dans le monde musical de l'opéra, dont l'existence évolue parallèlement au monde de la musique instrumentale, et qui sont reprises dans celui du théâtre musical. Cet autre type de musique descriptive aura permis l'accomplissement d'un rêve cher à plus d'un créateur jusqu'à notre siècle. Dès 1608, avec l'*Orfeo* de Monteverdi on voit apparaître ce nouveau genre qui marie musique et théâtre. Ce mariage du verbe et du son, malgré de superbes moments, est plus ou moins réussi jusqu'à l'introduction d'une forme d'art totale, alliant le théâtre, la poésie, la danse et la musique dans un concept unique. Conçue par un seul créateur, l'œuvre n'est pas le fruit d'une collaboration entre librettiste et compositeur, mais permet plutôt à un maître unique de concevoir une forme de musique totalement liée au livret ainsi qu'aux décors, aux éclairages, etc. Richard Wagner, à l'origine de ce concept de *Gesamtkunstwerk*³ (l'œuvre d'art totale), pousse la musique tonale à l'aide du chromatisme dans ses derniers retranchements⁴. Après cette percée, le monde de l'art lyrique ne sera plus le même. C'est un long cheminement qui aura, dans un processus symbiotique, abolit la distance entre le mot et le son musical. En guise de conséquence directe, on verra le nombre d'opéras diminuer dès la première moitié du xx^e siècle pour faire une nouvelle percée en cette fin de siècle. Il est encore trop tôt pour expliquer ce phénomène, mais on peut tout de même constater quelques faits. D'une part, il y a le choix effectué par plusieurs directeurs de maisons d'opéras de ne pas commander d'opéra aux compositeurs contemporains⁵ en faveur de la représentation d'œuvres du répertoire « classique ». D'autre part, il y a la réserve des compo-

3. Il s'en explique, entre autres, dans un essai théorique intitulé « Das Kunstwerk der Zukunft » (« L'œuvre d'art de l'avenir » – [1849] 1976). Fait insolite, il ira jusqu'à créer une école d'interprétation pour les musiciens et chanteurs qui se formeront à ce nouveau paradigme, c'est-à-dire aux nouvelles exigences de l'œuvre d'art totale.

4. La musique tonale se base sur un principe de pôles d'attractions sonores facilement repérables par l'auditeur. Le chromatisme, c'est-à-dire l'addition de notes étrangères mais voisines à la tonalité choisie par le compositeur comme élément de départ, a pour effet à l'audition de rendre de plus en plus méconnaissables ces pôles d'attractions. Généralement l'auditeur ressentira un sentiment de dépaysement à l'écoute de cette musique. C'est le propre des musiques atonales qui caractérisent la musique du xx^e siècle. Les nouvelles formes de système musical sont redevables de cette surutilisation du chromatisme à la fin du siècle dernier.

5. Quelques directeurs tel Rolf Liebermann feront figure d'exception. À la tête du Stadtoper de Hamburg de 1959 à 1973, ce dernier commanda plusieurs opéras à des compositeurs comme Krzysztof Penderecki, Mauricio Kagel, etc.

teurs d'avant-garde pour cette forme jugée si conservatrice⁶. Ils se tourneront plutôt vers l'exploration de nouveaux genres intimement liés au théâtre. L'évolution de l'histoire de la musique occidentale depuis la fin des années 1950, après la domination des musiques sérielles, postsérielles, aléatoires, nous place, dès les années 1970, face à une explosion des genres parmi lesquels on découvre un « retour à la mélodie » chez plusieurs compositeurs⁷. Ces mêmes compositeurs tentent de renouer avec le genre opéra.

Paul Griffiths (1978, 1995) présente un bref quoique juste survol de l'histoire occidentale du théâtre musical de l'après-guerre lorsqu'il propose le découpage suivant. Dans les années 1950, alors que l'attention est accordée aux éléments fondamentaux de la musique instrumentale – « l'extension du sérialisme, le développement des moyens électroniques et l'introduction du hasard » (1978 : 225) –, peu de jeunes compositeurs souhaitent écrire pour le théâtre. Hans Werner Henze sera l'exception avec des opéras à sujet politique. Griffiths note au passage que Pierre Boulez travaillera à titre de directeur musical, au cours de cette même période, chez Jean-Louis Barrault⁸, sans pour autant laisser sa propre musique subir l'influence du médium⁹. À maintes reprises, Boulez a quand même souligné l'apport extraordinaire pour lui de cette expérience pratique, de cette leçon d'orchestration vivante.

Tel que le remarque Griffiths, avec l'arrivée des années 1960, on voit un renversement radical en Europe et en Amérique. Deux œuvres remarquables annoncent le début de tendances pour le genre « théâtre musical ». John

6. Dans les années 1950, c'est le microcosme de la musique d'Anton Webern qui fascine la majorité des compositeurs, Pierre Boulez en tête. Le catalogue de Webern ne comprend pas d'opéra. Alban Berg, auteur entre autres de deux opéras, *Lulu* (inachevé, écrit entre 1928 et 1935) et *Wozzeck* (écrit entre 1914 et 1921), redeviendra un des maîtres importants pour quelques générations de compositeurs seulement vers la fin des années 1970 et au début des années 1980.

7. Pensons à György Ligeti, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen.

8. Il est nommé directeur musical de la compagnie Renaud-Barrault en 1946. Ses tâches impliquent l'embauche, l'élaboration du calendrier des répétitions en collaboration avec la direction du théâtre, ainsi que la direction des musiciens engagés pour l'accompagnement des pièces. Ce sont des tâches normales pour un chef d'orchestre. À une exception près, Boulez, qui développa des liens d'amitié avec le couple Renaud-Barrault, n'écrivit pas pour ce théâtre. Il quitte en 1956 pour assumer la direction du Domaine musical, société de concerts vouée à la création contemporaine qui était logée au Petit Marigny, la maison de théâtre de Renaud et de Barrault à l'époque.

9. Griffiths (1995 : 171) note que vers la fin de son engagement à titre de directeur musical, Boulez compose une œuvre pour la scène : *Orestie* (1955). Ajoutons qu'il s'agit d'une œuvre pour voix et orchestre de chambre sur un texte d'André Obey, d'après Eschyle.

Cage¹⁰, compositeur américain, écrit son *Theatre Piece* (1960) pour un nombre variable (un à huit) de performeurs, et Luigi Nono, compositeur italien et « darmstadtien », commence la composition d'*Intolleranza* (1960), un opéra en deux actes à sujet politique.

La tendance sera grande, au point de voir par la suite et surtout depuis 1970 des éléments « théâtraux » dans les œuvres de la majorité des compositeurs. Le principal élément introduit sera, sans l'ombre d'un doute, le « jeu du comédien » qu'on impose à l'interprète devenu acteur et dont tous les gestes et expressions sont réglés. Des compositeurs, tels Berio, Stockhausen, Kagel, imposent des déplacements sur scène aux musiciens. Ainsi, tel clarinettiste devra marcher, sauter, etc., le tout selon une démarche calculée de spatialisation et de « mise en scène ». Au Québec, on verra un travail semblable chez plusieurs créateurs dont Marcelle Deschênes, Micheline Coulombe Saint-Marcoux, Philippe Ménard et Gisèle Ricard.

De manière plus précise, on voit deux grandes tendances se dessiner. La première correspond à ce que les Anglais appelle le *music theatre*, le « théâtre musical », qui présente une forme renouvelée d'opéra de chambre. Les renouvellements s'effectuent plus particulièrement dans la forme, la signification du texte et l'interprétation vocale et instrumentale. Des œuvres telles *Revelation and Fall* (1965-1966), pour soprano et 16 musiciens, de Peter Maxwell Davies, et *Punch and Judy* (1966), d'Harrison Birtwistle, appartiennent à cette catégorie¹¹.

La deuxième porte l'étiquette d'*instrumental theatre*, le « théâtre instrumental ». La théâtralité du geste dans l'interprétation instrumentale en est la caractéristique principale. Plusieurs grands noms de la composition seront désormais associés à cette forme. Celui qu'on identifie presque spontanément au genre est certainement Mauricio Kagel. Radical, il déclare : « Le podium, sur lequel l'instru-

10. Certaines œuvres de Cage, comme *Music Walk* (1958), proposent des actions à la fois auditives et visuelles, inspirées du théâtre de l'absurde. Aux États-Unis, ce fut le travail de Cage avec le pianiste David Tudor qui permit de prendre conscience de l'aspect théâtral dans la pratique instrumentale. Dans la foulée, un groupe naît qui se préoccupera principalement de cette question : il s'agit du groupe Fluxus.

11. Comme le précise Griffiths (1995 : 177), *Revelation and Fall* relève plus d'une fréquentation de l'œuvre de Schoenberg et plus précisément du *Pierrot lunaire*, que de celle de Stravinsky ou même de Monteverdi. *Punch and Judy* est inspirée de l'œuvre de Stravinsky.

mentiste joue, ne se distingue théoriquement pas de celui d'un théâtre ; le musicien doit pouvoir créer sa "vie scénique" de façon intense et nuancée¹² » (1963 : 285). On retient de sa production des œuvres comme *Match*¹³ (1964) pour deux violoncelles et percussion, et *Der Atem*¹⁴ (1970) pour trombone. D'autres compositeurs tels Georges Aperghis, Harrison Birtwistle¹⁵, Dieter Schnebel, Luigi Nono, Sylvano Bussotti, Michel Puig¹⁶, Akira Tamba, Vinko Globokar¹⁷ et Luciano Berio¹⁸ explorent également cette avenue.

Les deux tendances poursuivront leur développement dans les années 1980 en Europe et en Amérique. La spatialisation¹⁹, le multimédia²⁰, l'informatique²¹ – avec les recherches sur le temps réel – viendront colorer la plupart des

12. Signalons, au passage, la venue de Kagel à Montréal, en 1974.

13. Dans cette pièce les deux violoncellistes s'affrontent en un combat de virtuosité avec, en guise d'arbitre, un percussionniste qui ponctue le *match*.

14. Le « scénario » de l'œuvre décrit un instrumentiste retraité dont la seule activité consiste à entretenir ses instruments à vent.

15. Avec une œuvre comme *Verses for Ensembles* (1969).

16. Ce compositeur français fit une visite à l'Université de Montréal en 1981. Le texte revu et mis en forme d'une conférence sur son théâtre musical a été publié, en 1982, dans la *Revue de musique des universités canadiennes*.

17. Il s'illustre dans le genre avec des œuvres comme *Atemstudie* (1972) pour trombone, *Res/as/ex/inspirer* pour cuivres (1973) et *Correspondences* (1969).

18. Il explore l'aspect théâtral du jeu de l'instrumentiste entre autres avec ses *Sequenze I à VII* (1958-1969).

19. La place des musiciens ainsi que du son dans l'espace et leur effet sur l'auditeur est au cœur des recherches marquantes de cette fin de siècle en musique. Il deviendra même pour plusieurs un paramètre important de la composition musicale. L'œuvre *Répons* (1980-1997) de Boulez en est un exemple brillant. Des musiciens tels Boulez et Stockhausen seront parmi les premiers à s'intéresser au sujet. Notons que Boulez participera à la fondation de l'Institut de recherche et de coordination acousmatique/musique (IRCAM) à Paris où des recherches de grande valeur ont été effectuées et se poursuivent. Dans les générations suivantes, on retrouve le même intérêt chez Michel Decoust, Jean-Claude Eloy, etc. Cette préoccupation est également au cœur du travail d'acousmaticiens et d'électroacousticiens tels Francis Dhomont, Stéphane Roy, Robert Normandeau.

20. L'introduction du multimédia dans la musique, c'est-à-dire d'éléments de sources diverses telles la chorégraphie, les arts visuels, etc., participe à un élargissement des genres. Au Québec, par exemple, Marcelle Deschênes s'est brillamment illustrée dans des œuvres de nature multimédiatique. Elle sera suivie par Alain Thibault, Michel Smith...

21. L'introduction de l'informatique en musique a permis la création de genres, ainsi que l'accélération du processus de composition. Certains compositeurs privilégiant la musique aléatoire s'en remettent à l'ordinateur. Les utilisations de l'informatique sont multiples. Des compositeurs comme Iannis Xenakis, qui basent leur musique sur de longs calculs mathématiques, ont applaudi l'arrivée de cette machine. Pour le compositeur de musique instrumentale, la possibilité d'entendre et de noter simultanément la musique, puis de la répéter à volonté a rendu la tâche en partie plus facile. Notons encore la possibilité pour les électroacousticiens de créer leurs propres sons et de les agencer grâce à l'informatique.

partitions du genre. Les années 1980 seront particulièrement fastes au chapitre de la production d'œuvres postmodernes²². Il est à noter que la postmodernité en musique sera à cette décennie ce qu'a été la modernité aux années 1950 et 1960.

Mais c'est surtout au début des années 1990 que l'on constate un nouvel essor pour le genre. Des compositeurs, tels le Français Pascal Dusapin ou les Québécois José Évangélista ou John Rea, proposeront des conceptions originales de théâtres musical et instrumental. Le mélodrame musical, forme hybride du théâtre musical, se répand à cette époque. Un des plus beaux exemples de ce genre, à mon sens, sera écrit au début des années 1990 par Rea. Il s'agit de l'œuvre *Alma et Oskar* (1995).

Et au Québec qu'en est-il ?

Dans la deuxième moitié du xx^e siècle, à la veille de la Révolution tranquille, le terrain est prêt. Est créée, en 1966, la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), société vouée à la présentation de la musique des compositeurs d'ici et d'ailleurs. À l'affût des dernières tendances, Serge Garant, directeur musical de cette société, choisit avec le comité artistique des œuvres en tout genre. Les œuvres européennes et québécoises de théâtre musical seront visibles par le biais, par exemple, de la présentation de *Jacob Lenz* de Wolfgang Rihm.

Cette société pionnière ouvrira bientôt la voie à plusieurs autres. Gropus 7 est fondé en 1975 par Marcelle Guertin, pianiste ; Nicholas Desjardins, clarinetiste ; Anne Jalbert, flûtiste ; et Pauline Vaillancourt, soprano. Cet ensemble véhicule les nouvelles tendances de la création québécoise, dont certaines œuvres de théâtre musical. En 1978, naît l'Association des musiques alternatives de Québec²³ (AMAQ) qui diffuse également la musique contemporaine québécoise, canadienne et internationale.

22. Œuvres utilisant la citation, la « référence à », le retour au passé tout en l'assimilant, en l'adaptant. Le compositeur postmoderne se préoccupe notamment de charmer l'auditoire, alors que le compositeur moderne se préoccupe d'éduquer le public ; souvent d'ailleurs le discours de ces compositeurs le démontre.

23. Les membres fondateurs sont Irène Brisson, Claude Brisson, Pierre Genest, Michel Drapeau, Odile Magnan, André Morin et Gisèle Ricard.

Les années 1980 voient la prolifération des sociétés de concert et des ensembles voués à la musique contemporaine : Les Événements du neuf²⁴ (1978-1990), la Société des concerts alternatifs du Québec (SCAQ, 1985) devenue Codes d'Accès²⁵, l'Ensemble contemporain de Montréal²⁶ (ECM, 1987). Ces organismes franchissent avec succès le cap des années 1990 et contribuent à la vitalité et à la diversité du milieu. Également, le Nouvel Ensemble Moderne²⁷ (1989), puis Chants libres²⁸ (1990) et enfin l'Ensemble Kore²⁹ (1997), derniers arrivés, participent activement à l'essor de la création contemporaine québécoise et à la présentation de genres comme ceux des théâtres musical et instrumental.

Je compose, tu composes, il compose du théâtre musical

À la croisée des courants européens et américains, les compositeurs québécois de différentes générations produiront des œuvres remarquables où s'allient théâtre et musique. Parmi ces créateurs, les « baby-boomers » de la musique « s'adonnent » au genre et nous laissent de petits bijoux. Je pense à *Plume*³⁰ (1992) pour soprano et violoncelle de José Evangelista ; à *Une fleur du mal*³¹ (1992) pour soprano, clarinette et clarinette basse, violoncelle et percussion de

24. Cette société présenta quatre fois, en version concert, *Kopernikus* de Claude Vivier (en 1986, en 1988 et en 1989 une fois à Montréal, puis une autre fois à Paris), créé en 1980, par l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal.

25. Cette société a choisi au fil des ans des œuvres de théâtre musical, notamment plusieurs titres de Marie Pelletier.

26. La directrice artistique de l'ECM offre une programmation éclectique où l'on peut entendre des créations de théâtre musical, tel le *Souper à Chenonceaux* pour soprano colorature, mezzo-soprano et orchestre de chambre de 15 musiciens (1997), de Pelletier.

27. Fondé par Lorraine Vaillancourt, le NEM propose, entre autres, divers concerts où l'on retrouve du théâtre musical, soit une *Biennale des compositeurs* entièrement consacrée à Mauricio Kagel, en 1992, et, en 1995, l'opéra *Wozzeck* d'Alban Berg, dans une version pour orchestre de chambre de John Rea.

28. La compagnie d'art lyrique, fondée par Pauline Vaillancourt en 1990, ne retient que des créations à caractère théâtral. À ce jour, les opéras de chambre créés sont *Ne blâmez jamais les bédouins* d'Alain Thibault/René-Daniel Dubois (1991) ; *Il suffit d'un peu d'air* de Claude Ballif/Renald Tremblay (1992) ; *La princesse blanche* de Bruce Mather/Renald Tremblay (1994) ; *Les chants du capricorne* de Giacinto Scelsi ; *Le vampire et la nymphomane* de Serge Provost/Claude Gauvreau (1996) et *Yo Soy la desintegración* de Jean Piché, Yan Muckle/Frida Kahlo (1997). À propos du spectacle *Le vampire et la nymphomane*, on pourra lire les articles d'Alexandre Lazarides (1996) et de Michel Vaïs (1996).

29. Petit ensemble fondé par le pianiste Marc Couroux. Leur répertoire est axé sur la musique de chambre contemporaine. L'ensemble n'a pas encore présenté d'œuvres de théâtre musical.

30. Sur des textes d'Henri Michaux.

31. Sur un texte de Baudelaire.

John Rea ; ou à *La femme au parapluie* et *Maouna*³² pour soprano, violoncelle et percussion de Denis Gougeon³³.

Claude Vivier, figure marquante de la création québécoise s'est aussi intéressé à la relation du théâtre et de la musique. Il laisse plusieurs œuvres dans ce genre qui sont d'un grand intérêt, dont *Kopernikus* (1980) pour sept voix et sept musiciens et son *Prologue pour un Marco Polo* (1981) pour cinq voix, récitant, percussion, six clarinettes et cordes, où l'on remarque une déclamation très singulière. Son élan créateur sera malheureusement *stoppé*, puisqu'il meurt assassiné, à Paris, en 1983. Sa disparition marquera ses collègues créateurs.

Le Québec compte plusieurs créatrices qui composent ou ont composé des œuvres de théâtre musical. Pensons à Ginette Bellavance, Gisèle Ricard, Anne Lauber, Nicole Rodrigue, Marie Pelletier, etc. Pensons également à Micheline Coulombe Saint-Marcoux, auteure pour moi de l'une des pages les plus marquantes du théâtre musical et de la musique québécoise du xx^e siècle. *Transit*³⁴ (1978-1984), pour soprano dramatique, soprano, quatuor vocal, flûte, trombone, percussion, violoncelle, ondes Martenot³⁵ et bande, mène la créatrice au dépassement. On note, en vrac : l'utilisation de fragments thématiques issus d'œuvres antérieures et de sonorités nouvelles pour la bande³⁶, le travail des sonorités nouvelles à partir des fragments de mots³⁷ utilisés dans le texte, réécrit plusieurs fois avec l'auteure France Théoret et la dramaturge Marie-Noël Rio. Cette œuvre hautement autobiographique s'inspire d'un moment de la vie de la créatrice, c'est-à-dire d'une longue attente à l'aéroport d'Helsinki où elle a espéré l'arrivée de sa fille Delphine, âgée de cinq ans. Delphine, ayant manqué une correspondance, arrivera huit heures plus tard que prévu. Dans un contexte d'isolement rehaussé par les différentes langues parlées autour d'elle, les senti-

32. Sur des textes de Michel Tremblay.

33. Les quatre œuvres furent présentées en mai 1992 lors d'un même concert de la SMCQ. Marie-Danielle Parent était à la fois l'interprète et l'instigatrice du projet.

34. La pièce est créée par l'Atelier lyrique du Rhin, le 3 octobre 1984.

35. Il s'agit d'un instrument inventé en 1928 par Maurice Martenot, ingénieur français. Les ondes Martenot ont apporté « aux compositeurs des possibilités entièrement nouvelles par ses effets de résonance d'écho et de relief » (*Le petit Robert 2*). Précisons qu'il s'agit du seul instrument électronique qui fausse.

36. Conçue à l'aide de sonorités provenant du Synclavier de l'Université McGill. On comprendra que plus qu'un support d'enregistrement, la bande ici fait partie intégrante de la partition sonore.

37. Langage inventé à partir des différentes syllabes, issues de bribes de mots, perçues et prises en dictée à Helsinki.

ments se bousculent, l'angoisse est omniprésente... D'un point de vue musical, *Transit* « représente l'aboutissement des recherches de Coulombe Saint-Marcoux sur les instruments³⁸, la voix, l'électroacoustique et le rapport entre le son et l'élément visuel » (Lévesque, 1991 : 83).

Le groupe qui écrit le plus d'œuvres pour le genre du théâtre musical est celui des créateurs qui commencent leur carrière en cette décennie et que je qualifie de « génération fin de siècle³⁹ ». Marie Pelletier vient en tête ; Anthony Rozanovic, Marc Hyland⁴⁰ et d'autres s'ajoutent. Alors que la dernière décennie du xx^e siècle montre une effervescence nouvelle pour le théâtre musical au Québec, on remarque également de nombreuses musiques composées pour le théâtre.

Musique de scène : musique d'accompagnement ou de structure

La musique de scène, écrite spécifiquement pour accompagner une pièce de théâtre, prend aujourd'hui au Québec⁴¹ une autre dimension. Alors qu'au cours de la première moitié du xx^e siècle ces musiques⁴² avaient pour finalité d'accompagner, de créer une ambiance, une atmosphère, on retrouve en ce moment dans tout un pan du théâtre contemporain, y compris dans le théâtre pour jeunes publics, de plus en plus de musiques qui sont intégrées à l'œuvre, qui en sont partie prenante. Le travail conjoint du metteur en scène/concepteur et du compositeur permet une cohésion finale et, surtout, l'intégration de l'élément sonore à la structure du spectacle. En bref, si quelqu'un s'avisait de monter la pièce en retirant la musique, le spectacle perdrait tout son sens.

38. On y retrouve les ondes Martenot, instrument qu'elle affectionne pour ses sonorités particulières, inégales.

39. J'ai eu le plaisir d'être rédactrice invitée pour un numéro de *CIRCUIT*, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle (vol. X, n° 1, printemps 1999), consacré à cette génération. On y retrouve des textes et propos de Marc Hyland, Marie Pelletier, Isabelle Panneton, Ana Sokolovic, Alain Perron, Jean Lesage, Sean Ferguson, James Harley, etc.

40. Il s'attardera cette année à la préparation d'un théâtre musical intitulé *Le bouffon*.

41. L'Europe depuis le début des années 1970 présente également des pièces de théâtre où la musique est intégrée à l'architecture de l'œuvre. On pense au travail de metteurs en scène comme Patrice Chéreau, Peter Brook...

42. Si l'on consulte le *Catalogue des partitions musicales publiées avant 1968* (Boucher, 1994), on retrouve seulement six entrées à « opéras, opérettes, comédies musicales et extraits ». Ce sont les seules mentions d'œuvres pour la scène...

On peut donc dire qu'il existe maintenant deux conceptions diamétralement opposées du rôle de la musique au théâtre. La première, classique⁴³, consiste à produire une musique d'accompagnement qui peut être faite de sons traditionnels⁴⁴, de bruits ou d'objets sonores non conventionnels, tels des sons synthétisés ou des sons naturels enregistrés et transformés. La deuxième, qui n'a rien de classique, favorise la production d'une musique intégrée à la pièce⁴⁵ qui peut servir à la fois d'environnement sonore⁴⁶, de support architectural et même de moyen de varier la présentation de certains dialogues qui seront chantés, scandés ou accompagnés.

Du côté du théâtre actuel, plusieurs exemples viennent en tête. On pense au travail de metteurs en scène/concepteurs tels Robert Lepage⁴⁷, Denis Marleau⁴⁸ et Gilles Maheu⁴⁹, etc., avec des compositeurs comme Bernard Bonnier⁵⁰, Denys Bouliane, Robert Caux, Yves Daoust, Jean Derome, Denis Gougeon, René Lussier, Robert Normandeau, John Rea, Michel Smith, Alain Thibault, etc.

Dans un autre secteur d'activités théâtrales, celui du spectacle destiné aux jeunes publics, on retrouve plusieurs œuvres utilisant la musique comme support « structurel ». La vingtaine de troupes de théâtre spécialisées dans ce répertoire, ainsi que plusieurs compagnies musicales qui montent des spectacles pour l'enfance et la jeunesse, associent souvent la musique à leurs spectacles.

43. Ginette Bellavance aura produit plusieurs de ces musiques de scène pour des compagnies québécoises et le Centre national des Arts d'Ottawa. Pensons à sa musique pour *Don Juan* (1972) de Molière, *Cyrano de Bergerac* (1974) d'Edmond Rostand, *Pauvre Assassin* (1981) de Pavel Kohout et *Antigone* (1993) de Jean Anouilh.

44. La plupart du temps ces sons seront produits par des instruments de musique provenant de l'Occident.

45. Dans ce cas, le compositeur assistera et participera souvent aux répétitions. Il contribuera ainsi à la création d'un *work in progress*. Sa composition ne demeurera pas figée.

46. L'expression est associée au compositeur québécois de musique électroacoustique, Philippe Ménard, qui l'utilisa fréquemment pour, entre autres, décrire le type de musique qu'il écrivit pour le théâtre.

47. Qui a produit notamment *La trilogie des dragons* sur une musique de Robert Caux et *Les sept branches de la rivière Ota* sur une musique de Michel F. Côté.

48. Il s'est associé à Denis Gougeon pour *Nathan le sage*, présentée à Avignon en 1998, par le Théâtre Ubu ; à Denys Bouliane pour *Woyzeck* ; etc.

49. Citons la production *Rivage à l'abandon* sur une musique d'Alain Thibault où quelques musiciens, sur scène, étaient partie prenante du spectacle.

50. Qui travailla durant plusieurs années en collaboration avec le Théâtre Repère de Québec. Voir ici même l'article d'Irène Roy, « Paysage sonore » : phénomène sensible et communicationnel » (p. 49-59).

Retenons le spectacle *Le petit bon à rien* de Joël da Silva, présenté par le Théâtre de l'Avant-Pays⁵¹. Dans cette œuvre, les comédiens-marionnettistes livrent régulièrement des bribes de l'histoire en chantant en quatuor, soit *a capella* ou avec accompagnement instrumental préenregistré. Ces intermèdes musicaux permettent la progression de l'histoire tout en maintenant l'intérêt des enfants. L'effet est très réussi. Ici le compositeur est également l'auteur de la pièce. Dans les cas d'auteur unique, il m'apparaît que l'élément musical intégré aux pièces de théâtre pour jeunes publics n'est pas toujours de facture très avant-gardiste. Par contre, toujours dans le même genre, on remarque plusieurs compositeurs contemporains reconnus qui ont écrit de la musique pour des spectacles rédigés par d'autres. Pensons à Yves Daoust (*Trip Tympan*, 1996), à Denis Gougeon/Yves Daoust (*Le Petit Prince*, 1999), à Walter Boudreau (*WWW Triton*, 1997), etc. La qualité des œuvres produites est impressionnante, et leur réception auprès du public et de la critique en témoigne généralement.

* * *

La musique au xx^e siècle a été perçue par les compositeurs, entre autres, comme un moyen de poursuite de l'idéal humain (Luigi Nono), une mathématique sonore (Iannis Xenakis), un autre langage (Luciano Berio), etc. C'est de l'initiative de tous ces compositeurs que viennent les possibilités de prospection qui se déploient vers le xxi^e siècle. Le lien renforcé avec le théâtre fait partie des aspects positifs de cette prospection. Souhaitons un travail de plus en plus complice entre gens de théâtre et de musique... pour le maintien d'une synergie renouvelée.

Sophie Galaise est chargée de programmes en musique au Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) depuis 1998. Elle a été présidente de la Société québécoise de recherche en musique/Association pour l'avancement de la recherche en musique du Québec (SQRM/ARMuQ) de 1993 à 1998. De 1990 à 1998, elle a fait partie de l'équipe de CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle. Spécialiste d'analyse et de musique du xx^e siècle, Sophie Galaise, qui termine un doctorat, a signé plusieurs articles et a coédité, avec Jean-Jacques Nattiez, le recueil de textes de Pierre Boulez, Points de repère, t. I : Imaginer (Bourgeois, 1995).

51. À la Maison Théâtre à Montréal, au cours de l'hiver 1999.

Bibliographie

- BOUCHER, Hélène (dir.) (1994), *Catalogue des partitions musicales publiées avant 1968*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, t. 1.
- DECOUST, Michel (1980), « Des dramaturgies multiples », *Recherches*, « Aujourd'hui l'opéra », n° 42 (janvier), p. 191-198.
- GRIFFITHS, Paul (1978), *Histoire concise de la musique moderne*, Paris, Fayard.
- GRIFFITHS, Paul (1986), *The Thames and Hudson Encyclopædia of 20th-Century Music*, Londres, Thames and Hudson.
- GRIFFITHS, Paul (1995), *Modern Music and After. Directions since 1945*, New York, Oxford University Press.
- JONASSAINT, Jean (1984), « Écrire un théâtre musical. *Transit* », dans Marcelle GUERTIN (dir.), *Dérives*, n^{os} 44-45, p. 83.
- KAGEL, Mauricio (1963), *La musique et ses problèmes contemporains*, Paris, p. 283-287. (Coll. « Cahiers Renaud-Barrault », n° 41.)
- KALLMANN, Helmut, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS (1993), *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 2^e éd.
- LAZARIDES, Alexandre (1996), « Musique pour un livre iconoclaste », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 81, p. 8-14.
- LÈVESQUE, Carole (1991), « *Transit* de Micheline Coulombe Saint-Marcoux : l'aboutissement du cheminement du créateur », *Cahiers de l'ARMuQ*, n° 13 (mai), p. 78-89.
- MICHELS, Ulrich (1990), *Guide illustré de la musique*, Paris, Fayard.
- Provost, Serge (1993), « Le mot, le son, le sens », *CIRCUIT, revue nord-américaine de musique du xx^e siècle*, vol. 3, n° 2, p. 21-43.
- PUIG, Michel (1982), « Petite histoire de mon théâtre musical », *Revue de musique des universités canadiennes*, n° 3, p. 158-169.
- RUDEL-TESSIER, Julius (1966), « Le théâtre et les compositeurs canadiens », *Le Compositeur Canadien/The Canadian Composer*, n° 12 (novembre), p. 27-29.
- STUART, ROSS (1977), « Song in a minor key : Canada's musical theatre », *Canadian Theatre R*, été, p. 30-34.
- STUART, ROSS (1993), « Théâtre musical », dans Helmut KALLMANN, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS, *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993, p. 3242-3249.
- VAÏS, Michel (1996), « Vampire sur scène ou l'impossible pari », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 81, p. 15-18.
- WAGNER, Richard ([1849] 1976), « Das Kunstwerk der Zukunft », dans Richard WAGNER, *Gesammelte Schriften*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, vol. III, p. 42-177.