

À propos d'un théâtre de création qui invite la musique On theatrical projects that invite music

Denis Marleau

Volume 24, numéro 1, 2014

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1023648ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1023648ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Marleau, D. (2014). À propos d'un théâtre de création qui invite la musique. *Circuit*, 24(1), 19–24. <https://doi.org/10.7202/1023648ar>

Résumé de l'article

La pratique théâtrale de Denis Marleau, étroitement liée à sa compagnie de création UBU, est fondatrice d'une esthétique de la scène qui, avec constance, privilégie le dialogue entre les pratiques artistiques. Le metteur en scène en témoigne à travers sa rencontre avec le compositeur Denis Gougeon, qui a participé à plus d'une dizaine de ses spectacles en 20 ans.

À propos d'un théâtre de création qui invite la musique

Denis Marleau

C'est en 1982 que le metteur en scène et scénographe Denis Marleau (1954, Valleyfield, Québec) fonde le Théâtre UBU¹, à Montréal. Au bout de 30 ans, la compagnie compte près d'une cinquantaine de spectacles qui voyagent à travers le monde et dont 11 ont fait appel au compositeur Denis Gougeon : Roberto Zucco (1993), Maîtres anciens (1995), Le passage de l'Indiana (1996), Nathan le sage (1997), Intérieur (2001), Au cœur de la rose (2002), Quelqu'un va venir ! (2002), Le moine noir (2004), Ombres (2005), Ce qui meurt en dernier (2008) et Les femmes savantes (2012)². Dans les lignes qui suivent, Denis Marleau nous offre un témoignage sur cette collaboration musico-théâtrale, et amicale, qui vient de fêter son 20^e anniversaire.

En 1992, la soprano Marie-Danielle Parent m'invitait à mettre en espace un récital intitulé *Histoires extraordinaires* qui regroupait de courtes pièces lyriques sur des textes d'Edgar Allan Poe, Henri Michaux et Michel Tremblay, mises en musique par John Rea, José Evangelista et Denis Gougeon, que je rencontrais ainsi pour la première fois. Un an plus tard, j'invitais à mon tour Denis Gougeon à créer la musique de la pièce *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès, donnée en première nord-américaine pour le Festival de théâtre des Amériques. Il faut dire qu'au début des années 1990, la musique était devenue très présente dans la démarche théâtrale d'UBU, avec *Cantate grise* (1990), un montage de textes de Samuel Beckett, présenté à la Chapelle historique du Bon-Pasteur³ (Montréal) dans le cadre du festival New Music America/Montréal Musiques Actuelles, qui m'avait permis de passer une commande d'œuvre à Jean Derome, lequel musicien allait par la suite collaborer à deux autres créations : *Les Ubs* (1991), d'après Alfred Jarry, et *Luna-Park* (1992), un collage de textes russes (Khlebnikov, Blok, Maïakovski,

1. Sur le Théâtre UBU, voir : www.ubucc.ca (consulté le 2 décembre 2013).

2. Pour plus d'informations sur les œuvres, voir le « Catalogue d'œuvres de Denis Gougeon » dans le présent numéro.

3. Sur la Chapelle historique du Bon-Pasteur, voir : http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=6917,68915592&_dad=portal&_schema=PORTAL (consulté le 2 décembre 2013).

FIGURE 1 Denis Gougeon, extrait de la partition manuscrite de *Roberto Zucco* (1993; texte de Bernard-Marie Koltès, mise en scène de Denis Marleau).

- MORTE VILLANA -

(VITA NOVA VIII B)
TEXTE: DANTE ALIGHIERI

Voix
Violon I
Violon II
Viola
Violoncelle
TAMBOUR
PESSON

1. 2. 3. 4. 5. 6.

7. 8. 9. 10. 11.

12. 13. 14. 15.

© Denis Gougeon Sacchini

①

Kroutchonykh) dont la pièce de résistance était *La victoire sur le soleil*, opéra cubo-futuriste de Kroutchonykh. Quelques mois plus tard, je répondais à l'invitation de Lorraine Vaillancourt du Nouvel Ensemble Moderne (NEM) pour mettre en scène *La trahison orale* (1992) de Mauricio Kagel, une rencontre marquante qui me faisait entrer pour de bon dans le beau monde de la musique contemporaine.

En bref, j'ai dû mettre au rancart ma rudimentaire table pliante de montage et ma Revox – qui, dans le bureau-salon de mon logement, avaient fait jusque-là office de studio d'enregistrement –, pour entamer avec ces créateurs de musique un nouveau cycle d'expériences exaltantes, qui sont venues enrichir ma pratique théâtrale comme lieu de fusion de plusieurs écritures, à partir d'une « dramaturgie du sonore » qui s'intègre dès le début du processus de création dans la dramaturgie du texte. Et notamment, cette mise en scène de *Roberto Zucco* allait entraîner une autre rencontre déterminante : celle avec le plasticien Michel Goulet, dont la labyrinthique scénographie d'acier allait trouver un écho poétique puissant dans la sculpture sonore de Denis Gougeon, leur tout premier opus pour le théâtre.

À bien y penser, ces collaborations entre UBU et Denis Gougeon, John Rea, Denys Bouliane ou Robert Normandeau se sont développées presque toujours à partir d'une idée assez claire, ou, du moins, d'une intuition de ce que chacun pouvait apporter à mes projets de mise en scène – bien entendu, cela n'est possible qu'à partir d'une certaine connaissance de leur univers musical et après plusieurs écoutes de leurs œuvres. Cette « idée assez claire » peut aussi se transformer et même changer diamétralement de direction. Dans les échanges avec le compositeur se dévoile d'abord l'ossature de la représentation avec ses articulations, ses points de friction ou de tension, les silences, les accélérations ou les moments de suspension. Un découpage du texte, en quelque sorte, qui fournit souvent des appuis et des repères en répétitions pour trouver le rythme du spectacle et travailler l'enchaînement des scènes. Évidemment, chaque compositeur arrive avec sa propre culture musicale, ses références littéraires et sa lecture de la pièce. Leur palette de couleurs aussi, et de tonalités, leurs instrumentations ou encore une banque de sons : en somme, tout un langage musical qui doit entrer en relation avec une autre écriture, celle du dramaturge pour commencer, ensuite celle du metteur en scène.

Ce qui est passionnant, c'est lorsqu'une proposition musicale arrive à répondre du premier coup à l'image sonore que je me fais de l'œuvre, comme cela arrive souvent chez Denis Gougeon, ou encore en déjouant mes attentes avec une toute autre approche. Au fil des années, nous avons en effet développé

ensemble, je crois, un lexique commun, une manière de lire le texte qui permet d'échafauder rapidement l'approche musicale du spectacle. Je me sens toujours proche de ses idées, de ses interprétations. Il faut dire aussi que c'est un moment vraiment très délicat dans le processus de création : celui où le compositeur vient livrer ses premières esquisses. Car avec la musique, ça ne trompe pas, ça marche ou ça ne marche pas du tout. Aucune théorie ne peut justifier la nécessité d'un son ou d'une intervention musicale dans un spectacle ; ce qu'on reçoit, c'est une sensation immédiate de justesse ou de non-justesse, d'adéquation ou de non-adéquation. Ce qui n'a rien à voir avec la valeur du matériau sonore ou la qualité de l'œuvre en tant que telle.

Denis Gougeon commence toujours par une lecture structurelle de la pièce, avant de s'intéresser au personnage et à son interprète. En effet, à l'étape suivante, on pourrait presque parler d'une dramaturgie musicale du personnage qui va s'exprimer chez Denis en termes de tonalité, de timbre, de variations de tempo et de dynamique, voire par un choix d'instruments, et qui tiendra souvent compte des qualités vocales spécifiques à l'acteur. Une fois que l'instrumentation est confirmée, c'est l'écriture des thèmes et des sous-thèmes, des ponctuations sonores qui va débiter, et dont les emplacements vont se préciser, ainsi que les durées, au fil des répétitions. Ensuite, Denis enregistre en studio ses compositions, jouées selon diverses variations d'orchestration, comme, par exemple, en solo ou en duo pour *Intérieur*, en trio pour *Le passage de l'Indiana*, en quatuor pour *Maîtres anciens*, où, notamment, Denis a su restituer avec ironie le classicisme somptueux des grands maîtres dont il est question dans le récit de Thomas Bernhard. Dans *Le moine noir*, la musique était jouée sur scène par un violoniste et une cantatrice ; elle évoquait les soirées de musique de salon dont il est question dans la nouvelle de Tchekhov et les effluves sonores qui bouleversaient le jeune Kovrine et déclenchaient ses hallucinations.

Je garde également un beau souvenir du travail que nous avons pu faire avec un musicien en salle de répétitions, comme cela s'est déroulé pendant plusieurs jours pour *Intérieur* de Maeterlinck. Dans cette pièce, qui est en quelque sorte une tragédie du regard, un vieillard et un étranger observent par la fenêtre une famille à laquelle il faudra apprendre la mort de leur fille aînée. Mais comment se résoudre à entrer et faire basculer leur vie à jamais ! Les gestes très simples du couple de parents et de leurs deux jeunes filles dans la quiétude d'une soirée normale prennent alors une dimension extraordinaire et sont décrits attentivement. Le père et la mère étaient joués par deux comédiens-danseurs qui exécutaient très lentement chacun de ces gestes du quotidien, les déréalisant progressivement, comme ressentis par les deux

FIGURE 2 Denis Gougeon, extrait de la partition manuscrite d'*Intérieur* (2001; texte de Maurice Maeterlinck, mise en scène de Denis Marleau).

— INTERIEUR —

ALTO (ARCO)

① $\pm 6''$ → accel... → RALL... → 3'' ← $\pm 4''$ → accel → rall

② accel... RALL

③ Sourdine (Sourdine de pratique?) (TRÈS LENT) tr(RAPIDE) $\pm 5''$

④ (♩=48) (Sourdine) tr(RAPIDE) → LENT $\pm 10''$ tr(RAPIDE) $\pm 5''$

il règne un GRAND SILENCE

observateurs. Denis Gougeon avait fait le choix d'accompagner ces tableaux vivants par une série d'harmoniques pour alto qui créaient à la fois une délicatesse immatérielle et aérienne autant qu'une tension palpable d'où sourdait une inquiétude trouble. Lorsque la séquence du mouvement se terminait, les harmoniques se taisaient et la famille devenait immobile. En répétition, l'altiste David Quinn a travaillé cette partition avec les interprètes, ce qui a inspiré l'approche gestuelle pour chaque personnage et donné à la musique la possibilité de jouer en écho ces mouvements intérieurs des personnages.

Plus récemment, dans *Les femmes savantes*, que nous avons transposé dans les années 1950, Denis a composé une trame qui incorporait habilement et de façon ludique les instruments du XVII^e siècle avec une orchestration évoquant parfois les films hollywoodiens. La musique intervenait entre chaque acte, soit teintée d'un sentiment général de liesse et d'un sens du spectacle (pour l'acte III avec l'arrivée de Trissotin), soit au contraire sur un mode mineur et plus intimiste (pour l'acte IV, où se joue le drame d'Armande). Au-dehors, devant la façade renaissance du château de Grignan, dans cette douceur provençale, les comédiens s'en donnaient à cœur joie dans l'exécution de cette tragicomédie de Molière, face à un gradin de 800 spectateurs. Déployée dans toute son ampleur orchestrale, la musique de Denis y prenait tout son sens et arrivait à intégrer l'ensemble des sensations dans lesquelles était plongé le public à la tombée de la nuit, accompagné parfois du mistral, des vols de martinets et des effluves de lavande.

Ces quelques exemples, parmi tant d'autres, montrent bien que chaque expérience artistique avec Denis Gougeon est singulière : ces voyages dans le temps et à travers l'imaginaire des auteurs convoquent plusieurs approches et sensations musicales, lesquelles prendront différentes places et fonctions au sein de la représentation théâtrale. Et je sens chez lui ce plaisir renouvelé à chaque rencontre, car Denis est bel et bien un grand voyageur dans l'âme. Des traversées d' (*Heureux qui, comme...*) Ulysse aux vols solitaires en avion – *À l'aventure!* –, le compositeur et l'homme en font bien foi...

Montréal, 25 novembre 2013