

Portrait en trois temps de la relève musicale sur la scène théâtrale québécoise

Étienne Bourdages

Number 124 (3), 2007

Théâtre et musique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24073ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bourdages, É. (2007). Portrait en trois temps de la relève musicale sur la scène théâtrale québécoise. *Jeu*, (124), 85–89.

Portrait en trois temps de la relève musicale sur la scène théâtrale québécoise

Question de se débarrasser d'entrée de jeu d'un mauvais calembour, commençons en disant que le travail des compositeurs scéniques est souvent passé sous silence. On oublie souvent que, derrière le décor, le texte, les acteurs et la mise en scène, se tient un élément invisible mais qui ne sert pas moins de support, de moteur ou de fil conducteur à tout cela. Le métier de compositeur scénique se fait dans l'ombre et, pour la majorité des spectateurs, qui ne le connaissent pas ou le tiennent pour acquis, il est condamné à y rester.

Comment un musicien en vient-il à composer pour la scène ? De quelle manière le théâtre nourrit le compositeur en herbe ? Et le nourrit-il assez ? Trois axes de questions auxquelles quatre jeunes compositeurs ont accepté de répondre de façon à dresser le portrait de la relève musicale sur nos scènes : Nicolas Basque, dont on a pu entendre les débuts dans *le Traitement* et *Je voudrais me déposer la tête* ; Ludovic Bonnier, qui fut également de quelques productions du PàP (*Couteau, sept façons originales de tuer quelqu'un avec...*, *le Goûteur*, *Louisiane Nord*) et qui a travaillé sur des projets aussi hétéroclites que *l'Odyssée*, *Circus minimus* ou *M. Raticchon dans...* *La vie est un match* ; et le prolifique duo Larsen Lupin (jeu de mots renvoyant au nom du célèbre cambrioleur imaginé par Maurice Leblanc, le larsen étant l'équivalent français de *feedback*), formé de Richard Bélanger et Jean Gaudreau, qui compose pour la scène depuis plus de treize ans (*Everybody's Welles pour tous*, *Howie le Rookie*, *Cette fille-là*, *Août. Un repas à la campagne*).

Les débuts

D'emblée, on s'interroge sur la question de la formation. Comment apprend-on le métier de concepteur sonore ou de musicien scénique alors que les écoles de théâtre n'offrent pas de cours spécifiques en ce sens ? Parfois, la passion pour la musique a précédé le théâtre. Par exemple, le parcours emprunté par Nicolas Basque d'abord par les écoles de musique : « J'ai étudié en guitare jazz au cégep Saint-Laurent, ensuite, à Concordia, en composition et en guitare. Mais le métier, je l'ai surtout appris "par la bande", en étant sur place, en voyant des pièces, en lisant des pièces, en étant sensible aux environnements sonores qui m'entourent. Mais je crois qu'avant de penser à faire ce métier, il faut être touché par le théâtre, les pièces, le jeu, la lumière, la scénographie. Pour moi, le déclic s'est fait le soir où j'ai vu *Cabaret*

Neiges Noires. J'ai *trippé* sur la liberté, sur la façon d'intégrer la musique, sur sa sensibilité et sur son impact sur le texte et le jeu. » Ludovic Bonnier avoue quant à lui : « La musique a été mon premier contact avec toute forme d'art, mais disons qu'avoir eu un peu de talent, j'aurais voulu être un acteur, comme disait l'autre. » Pour le fils de Bernard Bonnier, l'apprentissage de la musique suit une tradition familiale : « Je viens d'une famille de musiciens, j'ai simplement suivi une voie tracée par mes gènes... J'ai commencé à jouer vers l'âge de 10 ans, avec mes parents. Ensuite, il y a eu la période des groupes, des bars et des restaurants. Puis, vers l'âge de 16 ans, je me suis aussi intéressé aux techniques de studio et d'enregistrement, et à la composition, toujours de façon autodidacte ou avec des maîtres, mais en dehors des cadres scolaires officiels. » Pour Larsen Lupin, la formation fut d'abord théâtrale : « La musique a toujours été très présente dans nos vies, mais nous avons tous les deux suivi une formation en théâtre au collège Lionel-Groulx, et nous étions déjà actifs professionnellement dans ce milieu avant de devenir Larsen Lupin. Cela dit, face au vaste océan des techniques reliées au son, nous ne pouvons faire autrement qu'être perpétuellement en apprentissage. Livres, cours, congrès, beaucoup d'écoute, et diverses expériences se rajoutent constamment à une formation importante mais pas sonore du tout. »

On constate qu'on accède à l'emploi par concours de circonstance, parfois dans le milieu académique, comme ce fut le cas pour Nicolas Basque : « J'aimais le théâtre et la danse et, durant mes études, j'ai eu l'occasion de collaborer avec des chorégraphes pour différents projets qui m'ont éventuellement conduit au théâtre. » Mais c'est surtout le réseau de connaissances qui agit : « Plus tard, une amie qui déménageait à New York m'a dirigé vers Michel Lefebvre du Youtheatre, et il m'a offert mon premier contrat en théâtre. Puis, Claude Poissant m'a donné une chance inouïe en me demandant de participer à la création du *Traitement*, un projet stimulant et inspirant. Il m'a permis de faire entendre mon travail et de prendre énormément d'expérience. À cette occasion, Jean Gaudreau m'a donné plusieurs conseils, un genre de cours intensif de deux heures sur plusieurs aspects techniques (positionnement des boîtes de son, utilisation des micros, etc.). »

C'est aussi à Claude Poissant que Bélanger et Gaudreau doivent leur premier contrat en tant que concepteurs sonores : « En juin 1994, il mettait en scène *le Cygne* d'Elizabeth Egloff, au Théâtre les Gens d'en bas du Bic, et nous en avons réalisé la conception sonore avec lui. Ce fut une expérience fantastique. Nous avons alors décidé de lancer Larsen Lupin. Encore aujourd'hui, nous ne savons pas trop comment notre nom a circulé si rapidement. Des metteurs en scène comme Serge Denoncourt, Jean-Pierre Ronfard, Robert Gravel, Louise Laprade, Martin Faucher et Pierre Bernard nous ont



Nicolas Basque en studio.
Photo : Christian Sénéchal.



Ludovic Bonnier lors d'un enchaînement de *Como Unplugged* de Pierre-Michel Tremblay, mis en scène par Denis Bernard à la Licorne (la Manufacture, 2007). Photo: Olivier Landreville.

également fait confiance au début, et la roue s'est mise à tourner. »

Un métier de création et de collaboration

Pour Larsen Lupin, tout est inspirant, mais il faut d'abord s'intéresser au texte: « Sa structure, sa tonalité, son esthétique doivent être prises en compte. On lit, on compare nos impressions, nos analyses, et on essaie de trouver quand et comment la musique et le son en général servent mieux l'objet théâtral que l'équipe souhaite créer. On lit encore, on assiste à des répétitions, et on commence à composer à l'aide de ce qu'on appelle des "15 secondes d'inspiration", sessions sans restriction où l'on jette les premières notes non censurées et où, après plusieurs essais, on trouve une sorte de ton musical approprié. Ensuite, les différentes contraintes s'imposent: durée, musique sur

texte, sans texte, musique d'images, spatialisation, intensités, logistique de manipulation, etc. Le travail se termine lors de la première, et souvent après. »

Le texte est aussi à l'origine des premières notes agencées par Nicolas Basque: « Après l'avoir lu, j'essaie toujours d'improviser un semblant de mélodie, une suite d'accords qui me serviront (ou non) de point de départ. Je fais énormément de recherche et d'enregistrement. J'essaie, dans la mesure du possible, de travailler avec de vrais instruments et de faire mes propres captations sonores. Selon les projets, je m'inspire de l'énergie des répétitions où j'arrive avec des fragments que je mets à l'essai, de même que des autres concepteurs, des discussions avec le metteur en scène et de sa vision d'ensemble. Ses indications sont évidemment essentielles. J'essaie de refléter sa vision tout en nourrissant le spectacle à ma manière. » La composition s'avère ainsi être un constant travail d'équipe: « Il faut que chaque élément, la parole, la mise en scène, l'espace, l'éclairage et le son, prenne sa place, nous disent les membres de Larsen Lupin. Une musique "réussie" est toujours en parfaite symbiose avec l'ensemble. Ce qui ne veut pas dire qu'il faut qu'on dise tous la même chose. On peut mettre une musique triste sur un personnage qui rit, et quand il y a déjà une forêt sur scène, on n'est pas obligé de rajouter des pitpits. » Selon eux, donc, « chaque intervention sonore doit être "écrite" dans la fibre même du spectacle, sinon elle apparaît comme un corps étranger mal digéré. On peut donc faire plein de choses, mais dans les limites de ce que l'écriture scénique impose. » La musique au théâtre a plusieurs fonctions, complète Nicolas Basque: « Créer un espace sonore, essayer

d'expliquer l'inexplicable, rythmer l'action, meubler le silence, marquer le silence, habiter l'espace, la scénographie, faire ressortir ce que l'on ne voit pas dans un décor, créer un personnage, un esprit qui plane. » Il conclut en ajoutant que, selon lui, « le spectateur doit être touché par la pièce, et la musique doit susciter cette émotion en s'effaçant ou, au contraire, en faisant exploser les boîtes, si c'est par là que ça doit passer. »

Ces approches se recourent, mais omettent un aspect non négligeable du métier sur lequel Bonnier porte notre attention : son caractère ludique. En effet, ce qui le motive, ce qui, pour lui, « est fabuleux en musique de théâtre, c'est que chaque projet commande ses propres règles, ses propres codes ». Dans le même esprit, raconte Nicolas Basque : « Pendant la production du *Traitement*, j'ai fait la rencontre de Félix Beaulieu-Duchesneau, comédien, et, pour l'occasion, bruiteur, avec qui j'ai passé des heures à *tripper* sur la sonnerie d'une alarme de voiture, sur les aboiements d'un chien au loin, sur la voix d'un serveur-chanteur américano-japonais. Le son et la musique devaient être New York, faire vivre la folie, l'énergie de cette ville, tandis que, pour *Je voudrais me déposer la tête*, c'était l'opposé : l'environnement sonore devait inspirer à la fois la douleur et l'espoir de la banlieue. » Ainsi, enchaîne Bonnier, « pour un spectacle, c'est un son qui nous guidera, pour un autre, c'est le texte. Tout est à créer à chaque fois. C'est d'ailleurs comme ça que l'on conserve la notion de jeu. En musique comme au théâtre, on joue. » C'est dans cet ordre d'idée qu'à son avis l'expérience musicale au théâtre ne peut être totalement satisfaisante que dans des productions où la musique est jouée en direct. « La musique *live*, c'est mon cheval de bataille, précise-t-il. Ça permet la rencontre totale de deux arts, la juxtaposition de deux sensibilités qui se nourrissent l'une l'autre. C'est une quête d'absolu. Le théâtre est le seul endroit où l'on écoute une musique avec un décor, des lumières et un temps défini par d'autres éléments que la musique elle-même. Il n'y a rien de plus extraordinaire que de jouer sa musique en direct, avec des acteurs en scène. En fait, c'est comme un retour aux sources ; il n'y avait pas de lecteur CD à l'époque de Molière... »

L'avenir

Maintenant qu'ils sont reconnus et qu'on les rappelle, comment nos quatre créateurs envisagent-ils la poursuite de leur carrière ? Faut-il produire beaucoup ou attendre les contrats payants ? Peut-on vivre de la conception sonore pour le théâtre ? Selon Larsen Lupin, si l'on s'entend dans le milieu pour dire que la conception sonore et la composition pour le théâtre sont de véritables métiers de la scène, les cachets accordés pour le travail tiennent, eux, davantage du *sideline* : « Il faudrait peut-être qu'on mette moins de temps sur chaque projet, mais comment avoir du plaisir sans mettre le temps qu'il faut pour se dépasser ? Même si les cachets se sont un peu bonifiés en ce qui nous concerne, ils ne sont pas suffisants pour que nous puissions en vivre et élever une famille. Ça change, mais très lentement, trop lentement. En attendant, nous continuons d'exercer d'autres métiers du théâtre et du son en parallèle. Nous avons un agenda rempli comme si nous avions une double vie, mais nous y trouvons quand même certains bons côtés : nous récoltons ailleurs des connaissances et des points de vue que nous pourrions ensuite mettre en pratique en tant que Larsen Lupin. Cependant, l'avenir, nous n'y avons jamais trop pensé. Il est certain que nous





Le duo Larsen Lupin :
Richard Bélanger et
Jean Gaudreau.
Photo : Larsen Lupin.

espérons avoir un “Chez-nous des cou-
lisses”, car la retraite sera vraisemblable-
ment plutôt maigre... »

De son côté, Nicolas Basque considère
qu’il peut vivre de son métier « tant que
[s]on logement est payé, que [s]a famille
mange... » et ajoute, du même souffle :
« J’adore la musique, j’adore le théâtre et
la danse, alors j’aimerais bien pouvoir
pratiquer ce métier le plus longtemps pos-
sible puisqu’il me donne l’occasion de
travailler avec des gens que j’aime, qui
m’inspirent, me permettent de me renou-
veler, et de poursuivre des projets plus per-
sonnels : pour un temps, cette année, je
serai en tournée avec mon groupe de mu-
sique, Plants and animals, et nous lan-
cerons un disque sur Secret City Records
au début de 2008. Je pense que je suis
d’abord musicien, mais un musicien qui
aime le théâtre, qui aime penser la mu-
sique pour le théâtre. Ce qui me plaît dans
ce métier, c’est faire un *show* avec mon
groupe au Divan Orange et, le lendemain,

aller en répétition à l’Espace GO. » Ludovic Bonnier abonde dans ce sens : « Pour
moi, la musique de théâtre à elle seule, ce ne serait pas assez : je suis boulimique. Tous
les aspects de la musique m’intéressent. J’ai autant besoin de jouer dans un *band* avec
d’autres musiciens que d’écrire des musiques autonomes ou de jouer les musiques des
autres... L’influence du théâtre sur ma musique est aussi importante que celle de ma
musique sur un spectacle, c’est-à-dire que j’essaie de nourrir une pièce comme le
théâtre nourrit mon imaginaire musical. Donc, j’aurai toujours soif de théâtre, mais
j’ai tout autant besoin d’aller voir ailleurs. » ¶